CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

630

diciembre 2002

DOSSIER:
La radio

Rafael Gutiérrez Girardot
La filosofía en Hispanoamérica

Gustavo Valle
El jazz subterráneo de Madrid

César Leante
La poesía de Nicolás Guillén

Centenarios de Antoni Gaudí y Carlos Drummond de Andrade

Carta de Argentina

Entrevista con Alain de Bottom

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-02-003-1

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

630 ÍNDICE

DOSSIER
La radio

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
La radio

Manifestaciones recogidas y procesadas por:
GUZMÁN URRERO PEÑA



Antoni Gaudí: Finca Güell. Puerta de peatones. Barcelona

Claves de la radiodifusión española

Eduardo Sotillos[1]

En este tiempo caracterizado por la concentración de empresas periodísticas, se hace necesaria una vacuna social que nos permita advertir las peculiaridades y condicionamientos del actual repertorio mediático. A menudo no es suficiente desear una sociedad participativa, abierta, capaz de enjuiciar aquello que le ofrecen radios, periódicos y cadenas de televisión. También sería deseable que los centros de enseñanza impartiesen una asignatura peculiar, centrada en la interpretación de los medios masivos. Al bosquejar esta enseñanza, daríamos un paso adelante a la hora de fortalecer una actitud crítica de la ciudadanía.

Cuando nos hallamos ante un aparato social determinado por los medios masivos, donde la publicidad nos conforma y la imagen del político se sobrepone a su discurso, ese esfuerzo pedagógico permitiría al alumno leer la prensa con discernimiento y entender qué hay detrás de cada sintonía radiofónica. Estoy convencido de que, favoreciendo esa costumbre, no sólo ayudaríamos a la audiencia a descifrar los mensajes y a comprender cómo se confecciona la noticia. También fortaleceríamos un medio de difusión cultural, pues el lector educado, selectivo y curioso, puede recibir por esa vía noticias en torno a la ópera o la literatura.

Las cautelas que describo son muy recomendables ante géneros como la tertulia radiofónica, donde se plantea una lectura de la prensa cotidiana que traduce el perfil ideológico predominante en la emisora de turno. En esta línea, quedo atónito ante el modo en que muchas veces se plantean esos comentarios –en los cuales, por cierto, cabe advertir el modo en que la radio se subordina a la prensa escrita–. El proceso viene a ser como sigue: los contertulios reciben un fax con la próxima portada de un determinado periódico. Por consiguiente, hablamos de una información incompleta,

[1] *Periodista radiofónico y televisivo, especializado en programas informativos y culturales. Fue director de Radio Nacional de España (1981), se encargó de la dirección de Radio Exterior de España (1985) y un año después volvió a ocupar la máxima responsabilidad en la principal emisora pública.*

sujeta a posibles enmiendas. Pero con el ojeo de esas líneas el comentarista ya se anima a formular una profunda reflexión. Lo llamativo es que, fieles a las pautas que animan este tipo de espacios, los integrantes del coloquio hablan de algo que, a fin de cuentas, sólo es un titular mal leído o fragmentos de un editorial sacados de contexto.

Con el fin de no aburrir, se evitan los claroscuros y va vitalizándose la charla mediante argumentos poco sutiles, a veces maniqueos. Por lo demás, existe un contrato de adhesión ideológica que permite a los oyentes identificar cada tertulia de acuerdo con su tendencia particular. No en vano, la audiencia de esta modalidad radiofónica es, probablemente, la que podríamos considerar más ideologizada y participativa. Al fin y al cabo, todo ello es consecuente con un proceso en el cual los debates más profundos, al estilo de *La Clave*, han sido sustituidos por este nuevo tipo de espacios, tan frecuentados en las modernas programaciones.

Frente al modelo predominante de las tertulias y los *magazines* generalistas, es necesaria una transformación de la radio, de forma que sea posible atender a una audiencia sectorial, interesada en conocer un tema con cierta profundidad. No podemos ignorar que asuntos de gran importancia –cito el caso del genoma humano– se litigan en la radio con absoluta frivolidad, inclinando la balanza política del lado que interesa a la emisora. Así, según el ritmo típico del *magazine* –siempre fragmentado en secuencias temáticas–, los asuntos van despachándose con apresuramiento. Pero seamos claros: una cierta dignidad profesional recomendaría no opinar de aquello que se desconoce. De hecho, volviendo al caso de las tertulias, resulta improbable que se pueda abordar con propiedad una fusión empresarial, hablar luego seriamente sobre el mal de las vacas locas y discutir a los cinco minutos la idoneidad de una planta desalinizadora.

Por esta linde, la llamada radio de grandes bloques convierte al oyente en un picaflor. Es más: las emisoras generalistas reproducen el mismo esquema en su horario. Por la mañana, muy temprano, al ciudadano se le explica la realidad del día y se le proporciona la doctrina que proceda. Llegado el momento en que el oyente ha comenzado su trabajo, pasamos a glosar asuntos como la ecología, la autoayuda, el arreglo de la casa o incluso la literatura. A la hora del aperitivo, todas las cadenas coinciden en ofrecer información local. A continuación, se retoma el noticiario nacional, y cuando llega la tarde, un nuevo *magazine*, mayoritariamente presentado por mujeres. De este modo, en vez de suscitar novedades, la parrilla de programas se caracteriza por ser intercambiable y escasamente imaginativa.

¿Cuál es la opción ante esa radio homologada? Bien, no es difícil entender que un oyente vespertino puede elegir entre Gemma Nierga en la SER

y Nieves Herrero en Radio Nacional de España. Por mi parte, buscando una oferta sectorial, prefiero sintonizar Radio Inter-Economía. De esta manera, opto por un ejemplo que me permite resaltar el buen futuro de la radio especializada. Un modelo en alza, si bien ocurre que en España sólo hemos experimentado una temática –la musical–, circunscribiendo su repertorio a ciertos estilos, y en particular a la habitual lista de éxitos. Muy diferente es el caso de la radio estadounidense, en cuyo dial cabe descubrir emisoras que sólo difunden *country*, *rock*, *soul* o *jazz*.

Al margen de este tipo de consideraciones, parece claro que la radio disfruta en España de un entusiasmo popular que no se da en otras latitudes. En consecuencia, mientras que el conductor de un programa importante no suele ser una estrella en otros países europeos, en el nuestro goza de una fama extraordinaria. Distinto es pensar en estas figuras como líderes de opinión. Aún está por comprobar si hay un correlato entre el hecho de *escuchar* a alguien y *seguirlo* en sus criterios. Y por lo tanto, quizá sea el locutor quien se sitúa al pie de la manifestación de aquellos que están dispuestos a favorecer cierta línea de pensamiento.

A la hora de diseñar críticas contra este modelo, suele ser frecuente que los analistas adversos a la moderna coyuntura audiovisual recurran a la mitificación del pasado. Es un trámite muy difundido: al censurar un presente que no agrada, tiende éste a compararse con un ayer descrito con euforia. Y sin embargo, la oferta cultural que hoy se brinda desde los medios al consumidor es muy nutrida, e incomparablemente más amplia que la disponible en otro tiempo. Sucede que además es una oferta accesible, e insisto en ello a pesar de que gran parte del público ignora su existencia. En este sentido, bastaría realizar una encuesta para comprobar cuántos oyentes desconocen programas culturales al estilo de *El ojo crítico*. No obstante, parece claro que exige igual esfuerzo situar el dial en su sintonía que deslizarlo hacia otro tipo de programas. Tan sólo es necesario sentirse atraído por esa variedad radiofónica.

Frente a lo argumentado en las acusaciones más inmoderadas, me inclino a pensar que el riesgo de bajar el nivel intelectual con objeto de atraer a una mayor audiencia es menos acusado en la radio que en la televisión. Es obvio que destaca un modelo predominante, sostenido por las grandes cadenas. Pero también existe una oferta que toca múltiples núcleos de interés, escapando a criterios mayoritarios. Por esta corriente especializada, el oyente español puede acceder a una programación como la de Radio Nacional, cuyas cadenas expresan esa variedad que resalto. Así, mientras que Radio 1 propone una línea generalista, Radio 5 basa su propuesta en la información, atendiendo a temas concretos como la economía, el medio

ambiente o la cultura. Esa misma especificidad caracteriza a Radio 3 y también a Radio Clásica.

Quedando con esto bien satisfecha la curiosidad del público, cabe pensar que si no aprecia esta programación singular es porque –antes ya lo dije– no le interesa.

Como es obvio, no ha de olvidarse que cuando se establece una cadena pública, empeñada en dirigirse a sectores muy específicos de la audiencia, su gestión ha de verse respaldada por una financiación institucional. De lo contrario, esa cadena se verá obligada a competir con las emisoras comerciales, y ello ha de repercutir, sin lugar a dudas, en su parrilla de programación. Si tomamos en cuenta que se trata de un servicio público, la decisión ha de ser clara en esa línea. Y sin embargo, nadie ha asumido en serio el estatuto de una radiotelevisión pública.

A este respecto, yo siempre suelo mencionar un ejemplo que me parece clarificador. Dejando a un lado los valores de un personaje como Bernard Pivot, conviene advertir que el éxito de sus programas literarios se debe a una apuesta por parte de los responsables de la televisión pública francesa. Mientras que en España un espacio similar suele situarse en el segundo canal, en un horario que convierte en heroica cualquier tentativa de ganar audiencia, Pivot disfrutó de una situación privilegiada, que explica el progresivo afianzamiento de *Apostrophes*, desde que Antenne 2 comenzó a emitirlo el 10 de enero de 1975. Al ser difundido a una hora favorable, el público empezó a contarlo entre sus preferencias televisivas.

Añadiré un detalle: demostrando las posibilidades de una buena sinergia cultural, *Le Monde* publica en primera página un anuncio con los libros que Pivot comentará por la noche, en el programa que sustituye a *Apostrophes* desde 1990: *Bouillon de culture.* Es lamentable, pero en España carecemos de ese tipo de colaboraciones, lo cual explica la individualidad de las propuestas culturales que se sugieren por vía radiofónica y televisiva.

A pesar de tales dificultades, si curiosean ustedes por el dial, descubrirán que los responsables de las principales emisoras parecen adivinar que en este ámbito existe una clientela. Para empezar, disponemos del ofrecimiento de Radio Nacional; también la SER pone un especial cuidado a la hora de abordar los contenidos culturales, y en la COPE, Federico Jiménez Losantos ha hecho un especial esfuerzo por introducirlos en su programa. A la vista de todo ello, tan sólo nos queda desear que dicha tendencia se afiance.

El periodismo deportivo en la radio

Juan Miguel Gozalo[1]

Frente a quienes afirman que, en circunstancias favorables a la afición deportiva, el aspirante a periodista tiene en ese género un objetivo deseable, opino que la realidad es muy distinta, y desde luego menos agitada, pues el número de jóvenes que anhelan trabajar con esta especialidad es inferior a lo que se cree. Pongo un caso concreto de ello: cuando en Radio Nacional se organizan cursos de formación, los asistentes no se muestran entusiasmados con esta parcela informativa, y parecen interesarles en mayor medida la economía, la política o incluso el área de sociedad. Todo lo anterior nos retrotrae a una dificultad característica del periodismo deportivo, derivada del escaso margen de maniobra que, de acuerdo con un tópico muy habitual, le queda a quien se interna en este ámbito. De algún modo, el estudiante considera que la información política le permite unas ambiciones que, desde luego, el deporte no propicia.

Ahora bien, esa prevención de los jóvenes locutores puede explicarse si entendemos una idea generalizada entre los *santones* del periodismo español, quienes aún piensan que el deporte es un género informativo de segunda fila. Obviamente, este prejuicio delata una paradoja, pues parece difícil desdeñar el área deportiva cuando ésta viene a ser el sustento de no pocas empresas radiofónicas. Sirva el ejemplo de la Cadena SER, en cuyos índices de audiencia se adivina que, de no contar con programas de este orden, perdería el setenta por ciento de los oyentes.

Por desgracia, eso parece importar poco. Basta con pensar en quiénes recogen premios como el Mariano de Cavia o el Luca de Tena. Si alguna vez lo llega a obtener un periodista deportivo, es muy posible que se trate de un homenaje póstumo. Y conste que no exagero. Tal fue el caso de mi querido compañero Pedro González, premiado tras su fallecimiento. Es paradójico, y más bien insólito, pero a nadie se le ocurrió entregarle el galardón mientras vivía, para de ese modo destacar su excelente trabajo en la radio y en la pequeña pantalla.

[1] *Periodista y actor radiofónico, distinguido por su labor en programas deportivos. Entre los espacios más conocidos de su trayectoria figuran* Radiogaceta de los deportes *y* Tablero deportivo. *A ello cabe añadir una prolífica labor en prensa escrita y televisión.*

Dada la especificidad de nuestra materia, no creo que haya muchos informadores políticos o económicos hábiles para narrar con propiedad un acontecimiento futbolístico. Y sin embargo, hay cronistas del deporte con un talento envidiable, lo cual les permite interpretar y dar forma a cualquier noticia. A título puramente indicativo, citaré figuras como Antonio Valencia, Miguel Ors, Pedro Sardina y Manuel Alcántara, poeta y gran aficionado al boxeo.

Es posible, sin embargo, que ese desinterés tan recalcitrante por nuestra faceta sea un reflejo de una opinión más extendida en el entorno académico. Y es que, pese a su importancia social y aun económica, el periodismo deportivo no es un objeto de estudio frecuente y escasean las tesis doctorales que analicen sus entretelas y perspectivas. Obvio es insistir en el escaso relieve con que suele detallarse la trayectoria de quienes lo cultivamos. En definitiva, todo vuelve a perfilar la postura de aquellos *santones* que antes traje a colación.

Desde luego, no es éste el único problema de nuestro gremio. La radio moderna, como tal vez sepa el lector, está acusando la formación de grupos en apariencia irreconciliables, tanto a nivel empresarial como profesional. Sin duda, hoy estamos sumidos por completo en el tribalismo, lo cual es muy preocupante. Pongo por caso el choque entre José María García y José Ramón de la Morena; una realidad bien difundida, pero bajo cuya faceta anecdótica late el fondo de esta parcelación que señalo. Algo sin duda errado, pues la existencia de grandes bloques mediáticos, enfrentados entre sí, afecta muy particularmente a los profesionales. Por ejemplo, cuando una corporación dispone de medios paralelos –televisiones, periódicos deportivos–, éstos acaban reiterando qué primicia ha facilitado antes el locutor de su franja empresarial. Y esa competencia se intensifica, revelando el aspecto menos deseable de la concentración mediática. Naturalmente, el periodista debiera mantener su individualidad y, en todo caso, espero que ese fraccionamiento se vaya atenuando, al menos en lo que concierne a nuestra parcela.

Bajo este punto de mira, parece obvio que las cosas han cambiado mucho desde la vieja era del periodismo deportivo. En todo caso, esa perspectiva histórica me anima a dar cuenta de mi trayectoria como oyente y locutor. Una trayectoria que, además, abarca buena parte del género: desde aquellos programas dominicales de Radio Nacional, liderados por profesionales como Paco Cantalejo, Manolo Gil y Juan Martín Navas, hasta esta actualidad que a todos nos atañe. Ciertamente, no me resulta difícil describir este mundo y recordar cómo lo percibía entonces.

Empieza mi carrera en el cuadro de actores de la Cadena SER. Yo era un intérprete de diez años y esta especialidad me hizo crecer en emisoras como Radio Juventud, Radio Madrid y Radio Intercontinental. Para no salirnos del tema que justifica estas líneas, resumiré mi trayectoria escénica con un par de datos: fui ascendiendo categorías hasta convertirme en galán, y así llegué a protagonizar alrededor de cuatrocientos seriales. Gracias a ello, compartí el micrófono con las grandes voces que cultivaban esta especialidad, como Matilde Conesa, Pedro Pablo Ayuso, Juana Ginzo, Aurora Hermida, Fernando Forner y María Elena Domenech. Por otro lado, esa veteranía me permite hacer memoria del inicio de muchas carreras. Un ejemplo: yo estaba en Radio Juventud de España cuando Luis del Olmo llegó a nuestra emisora desde la delegación de Ponferrada. Eso ocurrió en torno a la década de los cincuenta, de manera que la retahíla de anécdotas es abundante, y también lo es la lista de compañeros con quienes he podido compartir horas de emisión.

Pero volvamos al escenario deportivo. Fue un viejo periodista, Ángel López Peña, quien advirtió mi afición por el balompié, un pasatiempo que yo practicaba durante el tiempo libre que me dejaba mi tarea de actor. Pensando que me agradaría la propuesta, él me ofreció la posibilidad de colaborar en espacios de información deportiva. Alrededor de 1964, comencé a hacer transmisiones de partidos, y también trabajé en *Antorcha*, un programa de Radio Juventud. Posteriormente me incorporé al equipo de Radio Nacional, donde participé en seriales y emisiones de radioteatro, además de presentar *magazines* como *Alborada* y *Punta de látigo*. Luego, con el paso del tiempo, me fui apartando de las producciones dramáticas para especializarme en el mundo de los deportes.

El cambio no fue tan extremo como pueda imaginarse. Quizás actores y locutores deportivos no compartan las mismas experiencias, pero es claro que pueden compartir métodos y recursos. Siempre he sostenido que el profesional encargado de transmitir un partido ha de tener algo de intérprete. De hecho, esa cualidad es provechosa en cualquier presentador, pues éste ha de enfatizar cada palabra y modular la fonación. Por consiguiente, para describir a través de la radio las evoluciones de un futbolista en el campo son muy necesarias esas dotes interpretativas, y además hace falta un adecuado empleo del diafragma, sobre todo a la hora de cantar un gol.

Maestros en esta práctica fueron Matías Prats y Enrique Mariñas, quienes compartieron tareas en el locutorio desde 1942. Otro dúo de fama fue el integrado por Juan Martín Navas y Joaquín Ramos, excelentes profesionales que, a la hora de transmitir un partido, se diferenciaban de la otra pareja en dos detalles importantes: eran menos emotivos en la narración y preferían describir los detalles de cada jugada sin esa carga de impresiones.

Bien es cierto que, a la hora de mencionar a estos magníficos precursores, conviene tener en cuenta la inexistencia de la televisión en aquellos días. Un detalle que no es accesorio, pues el público no podía corroborar en la pequeña pantalla todo aquello que se le iba relatando, y eso permitía al periodista ciertas libertades. El paso del tiempo y la generalización del espectáculo televisivo han modificado substancialmente el proceso. En la actualidad, la audiencia enciende el receptor para *ver* el partido y, de modo simultáneo, sintoniza su emisora favorita para *escuchar* la crónica radial. De esta fusión, muy común entre los aficionados al fútbol, se desprende una dificultad para quienes se encargan de narrar el acontecimiento, y es que el oyente advierte a la perfección cuanto sucede en el estadio, de modo que ya no parece posible la inexactitud del relator. Puede que antaño fuera viable referir animosamente una jugada, exagerando el detalle o interpretando con fabulosa libertad una hazaña. Hoy ese esfuerzo resulta inútil, pues los telespectadores adivinan cualquier extravagancia en la crónica.

Al margen de este matiz, nos toca distinguir la importancia de parejas como las citadas. A decir verdad, tuvieron ese tipo de profesionales especial aptitud para describir con eficacia los movimientos de cada jugador, situándolo en el campo para que los oyentes imaginasen cuanto sucedía sobre la hierba. En esta línea, yo los considero adelantados de la emoción, dado que, al fin y al cabo, son las emociones un componente muy distinguido en el proceso.

Es lamentable, pero por parte alguna se encuentra en la actualidad ese equilibrio tan eficaz entre detalle y sentimiento. A la hora de transmitir, es mucho más habitual que la fórmula clásica se distorsione con una excesiva carga dramática y, sobre todo, con opiniones constantes. Claro que no es esto algo que consiga persuadirme, aunque el diagnóstico alcance a la mayoría de los actuales radiofonistas deportivos.

Según parece, el oyente moderno disfruta con la controversia, la emotividad, el arrebato. Sin embargo, carecemos de una encuesta seria en torno a este tipo de inclinaciones, lo cual impide establecer criterios con una base científica. A mi modo de ver, la audiencia que supera los veinticinco años de edad prefiere ser informada con eficiencia. Pero el modelo más frecuentado es el de la tertulia de opinantes, no siempre con un criterio respaldado por el conocimiento técnico. Obviamente, no cabe eludir esa faceta, aunque sería adecuada una menor beligerancia, de modo que cada oyente pudiera extraer sus propias consecuencias. Para que ello fuese posible, el aporte informativo tendría que ocupar el 85 por ciento del programa, dedicando el porcentaje restante a ese conjunto de pareceres que, en modo alguno, debieran convertirse en un dictamen inapelable.

Esa mudanza en los gustos y los métodos queda de manifiesto si repasamos la historia de los programas deportivos más conocidos de la radio española. El más antiguo de todos ellos, *Carrusel deportivo*, surgió en 1954 bajo la dirección de Vicente Marco. Su objetivo era narrar cada domingo la evolución y resultado de los partidos en juego. Desde su origen hasta el final de la etapa de Marco, hacia 1982, el programa mantuvo un tono más sosegado e informativo que el deseado por sus actuales responsables. De hecho, este espacio de la SER pretende hoy ganarse la fidelidad de una audiencia juvenil y, quizá por ello, mantiene un ritmo frenético que llega a la histeria.

Dos años después del nacimiento de *Carrusel*, Radio Nacional comenzó a emitir *Tablero deportivo*. El propósito y la estructura son muy similares en ambos formatos, pues ambos relatan cuanto sucede durante los partidos dominicales. No obstante, hay una diferencia substancial, y es que la radio pública no incluye cuñas publicitarias, lo cual favorece la naturalidad en la secuencia de trabajo.

Desde la década de los ochenta, dirijo *Tablero deportivo*. A pesar de su aparente frenesí, dicho espacio resulta distendido, pues no exige otro procedimiento que la conexión con cada uno de los campos futbolísticos donde se ofrece una novedad. En todo caso, el posible enardecimiento lo proporcionan el ritmo y goleada de cada partido.

Otro de los títulos que surgieron en la década de los cincuenta fue *Radiogaceta de los deportes*, lo cual hace de éste el programa deportivo diario más veterano de la radio española. Entre sus conductores, quiero destacar la excelente labor de Juan Antonio Fernández Abajo y, posteriormente, la de Joaquín Ramos, con quien tuve la oportunidad de colaborar. Actualmente dirijo y presento este espacio, y al hacerlo procuro mantener el tono de mis predecesores.

Por lo que hace a Radio Nacional de España, los profesionales del área deportiva tenemos la fortuna de atender a una audiencia que se acostumbró al buen hacer de parejas como las que mencioné más arriba. De hecho, somos sus herederos y, durante cada transmisión, pretendemos alcanzar aquel tono épico que los caracterizó, pero sin llegar al desgarro y al mal gusto. De igual manera, procuramos cuidar la vocalización y, salvando las distancias, admiramos la riqueza léxica de aquellos pioneros, tan lejana del escaso rigor con que algunos periodistas actuales emplean el lenguaje.

Es, ante todo, necesario insistir en este último defecto, cuya extensión delata un problema de mayores alcances. Según parece, quienes dirigen los medios de comunicación dan prioridad a la afluencia de cuñas publicitarias, sin preocuparse a un mismo tiempo por el nivel de los profesionales

que posibilitan ese ingreso económico. De hecho, a casi nadie parece interesarle que el locutor deportivo emplee el lenguaje con seguridad y abundancia conceptual y léxica.

En esta perspectiva, es aún más lamentable esa carencia cuando se advierte la riqueza del *argot* que conlleva nuestro oficio. Podría citar multitud de metonimias y metáforas, por lo común de orden bélico, con las cuales se ha ido enriqueciendo la transmisión futbolística. Como ejemplo mínimo, citaré una frase de Matías Prats que ahora me viene a la memoria: «El balón ha pegado en la cepa del poste». Una expresión que, a cierto nivel, puede parecernos una barbaridad, pero que resulta extremadamente vigorosa.

De los comentaristas al estilo de Prats puede subrayarse un magisterio que, con el tiempo, ha prendido en toda una diversidad de cromatismos y proporciones dinámicas, ordenada bajo la denominación de *escuelas*. Si bien descreo de la fijeza de ese tipo de corrientes, es cierto que se han escrito monografías acerca de las formas de transmitir propias de la escuela andaluza o de la escuela de Barcelona. No obstante, tiendo a pensar que cada comentarista, más que con una escuela, tiende a identificarse con un sentimiento, un carácter. A nadie se le oculta que quienes somos vehementes lo reflejamos ante el micrófono, y algo idéntico sucede con los locutores más serenos. Por lo tanto, es innegable que, al transmitir en directo un partido de fútbol, ningún periodista puede enmascarar su temperamento y, menos aún, su nivel cultural.

Otro tema polémico que suscita el modelo actual de la radiofonía deportiva guarda relación directa con sus contenidos. En ocasiones pudiera decirse que no hay otra disciplina a tratar que la futbolística. Si estableciéramos un porcentaje temático, cabría comprobar que el 85% de cada programa se dedica al balompié y, de ese margen, un 70% estaría consagrado a dos equipos, el Real Madrid y el Fútbol Club Barcelona. Como espejo de las preferencias que muestran los oyentes, ese esquema queda desequilibrado en perjuicio de otros deportes que, a pesar de su belleza, carecen de la agitación competitiva del fútbol. No deja de asombrar ese protagonismo, y ello debe animarnos a discernir, una vez más, entre el deporte profesional, lucrativo, espectacular, y el deporte lúdico, semilla de otros valores, a veces tan estético y bello como pueda serlo la gimnasia rítmica. Lo que tienen de distinto ambas actividades invita a reflexionar sobre el fútbol como una manifestación que escapa a lo puramente deportivo. En todo caso, hablamos aquí de un fenómeno social, multitudinario, circense, no exento de matices religiosos, cuyo aplauso colectivo ha respaldado la edificación de un imperio económico.

El ojo crítico

Paz Ramos[1]

A propósito de experiencias radiofónicas y para entrarle al tema del periodismo cultural, abro aquí un primer párrafo reservado a mi memoria, pues he de referirme a tres personajes firmemente avecindados en ella; tres figuras admirables, con quienes tuve la felicidad de dialogar en circunstancias muy emotivas, y cuya reminiscencia ha de servirme a guisa de preámbulo.

Y aquí es donde un interlocutor tan frecuentado y fascinante como Borges puede hacer su aparición. Por situar la escena, aclararé que yo estaba en Sitges para informar acerca de los encuentros organizados por la Universidad Menéndez Pelayo. Era el 14 de febrero de 1983 y yo había llegado a la ciudad catalana como enviada especial de Radio Nacional de España. Lamentablemente, aunque tenía concertada una entrevista con Borges, su terrible dolor de muelas estuvo a punto de malograr nuestra reunión. Fue María Kodama quien me advirtió de su malestar, pero él accedió finalmente a que yo le plantease mi cuestionario, tan prolijo que aún hoy me sorprende cómo pude ser tan atrevida. Para mi sorpresa, su generosidad fue memorable. Lo recuerdo tierno, encantador, y quizá por ello me conmovieron especialmente sus reacciones ante la conferencia de prensa que, con mucha menor intimidad, se orientó hacia el conjunto de periodistas que había ido hasta allí. Situado ante Sánchez Dragó y otros informadores, Borges fue interpelado con insistencia acerca de asuntos políticos y más en concreto acerca de su posición frente a la dictadura. Tanto se reiteró ese argumento que el escritor llegó a sentirse muy desasosegado, e incluso dejó caer alguna lágrima. De ahí que su presencia en aquel foro se convirtiera en una oportunidad perdida, donde no se procuró descubrir los múltiples niveles del personaje sino una faceta polémica, subjetiva, que no aportaba un modelo interpretativo de su literatura. Al ver ese dolor en alguien tan admirado por mí, sentí una tristeza enorme.

[1] *Periodista y locutora especializada en asuntos culturales, directora del programa* El ojo crítico, *de Radio Nacional de España.*

Una actitud diferente, menos amarga, aparece en la segunda anécdota, igualmente significativa para mi carrera. Ocurrió un domingo por la mañana, a una hora muy temprana. Era octubre de 1984 y yo me había trasladado hasta el aeropuerto con el fin de entrevistar a Leonard Bernstein, quien llegaba a Madrid para actuar en el Teatro Real al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena. Aquella era su primera visita a España y yo no quería desaprovechar la oportunidad de hablar con él, así que me dirigí rápidamente a su esposa, la chilena Felicia Ellwood Montealegre, quien me presentó al maestro y propició la conversación. Intercalando algunas frases en español, Bernstein me comentó la alegría que sentía en ese momento de su carrera. Como a mí me agrada incluir la emoción personal en las entrevistas, también tuve el gozo de que comentara cuánto significaban sus hijos para él.

Es en dicho punto donde quiero introducir a la tercera figura de este repaso radiofónico: Carlo Maria Giulini. El motivo es simple: la entrevista que le hice en 1996 puede añadir algún matiz a ese modelo de diálogo donde se entreveran los datos culturales y la faceta humana del personaje. Lógicamente, el caso de Giulini no me permite la imparcialidad. Lo admiro con pasión, y así se lo hice saber. Él reaccionó con simpatía, permitiéndome que le formulara una lista de preguntas muy variada, en la que no faltaron algunas referidas a su intimidad. La razón es que me parecía admirable aquel deseo de acompañar a su esposa, muy enferma, anulando la mayoría de sus compromisos para poder atenderla. Era una circunstancia conmovedora que, de algún modo, volvió a reflejarse un año después de fallecer su mujer, cuando el maestro regresó a España, para hablar en la Residencia de Estudiantes y dirigir a la Joven Orquesta Nacional de España.

A partir de tres figuras tan señaladas –y extrayendo de su anécdota mis razones–, puedo formular algunas ideas en torno al programa *El ojo crítico* y también alrededor del periodismo radiofónico de contenido cultural. En primer lugar, cabe reflexionar acerca del trato que merecen por estos pagos personalidades de ese calibre. No se me escapa que la crónica social ha derivado hacia un modelo audiovisual que favorece el recuento de chismes y confidencias. Desde el punto de vista del comercio, rige la opinión generalizada de que ése es un producto con un copioso número de consumidores, lo cual anima a los reporteros a cultivarlo. Pero ahí es donde el criterio se vuelve vago, y podemos asistir a situaciones muy desafortunadas, como la protagonizada por una soprano de prestigio a quien se interrogaba acerca de una reciente separación matrimonial.

No se trata aquí de criticar a un entretenimiento en alza, sino de invocar cierta mesura y buen tono a la hora de abordar los temas. De todas formas,

por lo que se refiere a este tipo de programas, no juzgo conveniente bajar el listón de la exigencia. La cultura no es plebiscitaria, y sin embargo los programadores parecen obligados a retirar de la parrilla todo aquello que no es seguido por un amplio número de espectadores. Los ejemplos no escasean; así, últimamente han dejado de emitir obras teatrales en la televisión pública. La razón esgrimida es que no eran vistas por la cantidad indispensable de televidentes.

En casos como éste, se acepta que una minoría debe soportar de forma permanente espectáculos como el fútbol, sin la posibilidad de recibir programas cuya finalidad sea pedagógica, divulgativa o artística. De ordinario, solemos insistir en que este último ha de ser el propósito de las cadenas públicas. Pero quizá también debamos exigir algo de todo ello a las emisoras y cadenas privadas, pese a que su financiación dependa de la publicidad y, por consiguiente, de los niveles de audiencia.

Aunque estén en juego grandes ganancias, es posible que la calidad sea compatible con el negocio, dado que también existen radioyentes y telespectadores que disfrutan, a un mismo tiempo, de la alta cultura y de programas menos sofisticados. Al proponer esta estrategia, recuerdo a Giulini, tan cultivado, profundo y capaz de gritar desde las gradas del estadio del «Milan», entusiasmado ante la jugada de un futbolista. Evocando este pasaje, sería estupendo que la programación admitiese como oyente modelo a un aficionado al balompié que también acepte, en mayor o menor medida, los contenidos que llamamos culturales. Lo contrario es una simplificación, un lugar común que asume las características de una mayoría indiferenciada.

A tal fin, resulta sugerente observar el modo en que se ha mantenido en las ondas un espacio como *El ojo crítico*, cuya permanencia, sin publicidad y en un horario competitivo, es posible gracias al hecho de que se programa a través de una emisora pública. Sin caer en la frivolidad o en la simplificación excesiva, nos hemos obstinado en presentarnos como uno de los escasísimos productos de estas características que divulga la radio en nuestro país. Esa excepcionalidad se vuelve aún más perceptible si tenemos en cuenta su longeva trayectoria: en 1981 lo puso en marcha Fernando Delgado a través de Radio 3 y cuando Delgado pasó a ser director de Radio Nacional, *El ojo crítico* empezó a programarse en Radio 1, con el formato que aún mantiene. Es así como llega a la audiencia desde el 14 de febrero de 1983. Una audiencia cada vez más fiel y, digámoslo, erudita, que lo ha apoyado en la etapa en que fue su director Eduardo Sotillos y que ahora sigue a nuestro lado.

Aunque, en este aspecto, permítaseme señalar que nuestro propósito más obvio es incitar culturalmente a ese público, transmitiéndole nuestras pasiones e inquietudes. De tener en cuenta los datos estremecedores que revelan las encuestas –el 95% de los españoles nunca ha ido a un concierto, el 75% jamás ha pisado un teatro–, basta para llenarnos de satisfacción el solo hecho de captar a un nuevo oyente, quizá interesado por un libro o por una ópera sobre los cuales hayamos hecho un comentario.

No obstante, desde los inicios del programa, hemos podido comprobar cómo en la radio se le ha ido dando más importancia a la información cultural. En la actualidad, no es raro escuchar detalles en torno a conciertos, cursos de verano y presentaciones de libros. Periodistas como Iñaki Gabilondo, en la SER, o Carlos Herrera, desde Onda Cero, pueden formular magníficas entrevistas a los escritores que anuncian una nueva obra. Y por lo que concierne a la radio pública, esa oferta se amplía, y no sólo en Radio 1. Así, en Radio Exterior de España hay dos diarios hablados cuyo propósito es exclusivamente cultural, Radio 3 cuenta con un espacio diario dedicado a esos temas y Radio Clásica programa un amplio repertorio de música culta, publicitado asimismo por Fernando Argenta, quien dirige *Clásicos populares* desde hace –nada menos– veinticinco años.

Perfiles del noticiario radiofónico

Manuel Antonio Rico[1]

Verán ustedes cómo es la cosa: si bien mi recorrido profesional me ha conducido por todas las emisoras importantes de España, lo cierto es que no me considero capaz de construir teorías acerca de la radio informativa. Tampoco puedo caracterizar sus categorías más notables. En todo caso, me permitiré ofrecer opiniones ocasionales, quizá un tanto improvisadas. A fin de cuentas, suelo considerarme un periodista de trinchera, pegado al terreno, bien atento a la novedad cotidiana que consituye la materia principal de mi oficio. Y sin embargo, trataré de conciliar algunos planteamientos que hoy circulan acerca de los noticiarios radiofónicos con esa experiencia que, siempre ante un micrófono, voy acumulando desde hace veinte años.

Para comenzar por la coyuntura más reciente, destacaré la singular interactividad que concierne a todos los medios informativos. Solapando discursos y eventos, se advierte ese avecinamiento en un área tan proteica como la radio, donde los periodistas de los diarios hablados podemos comprobar de qué modo y con qué ritmo funciona ese proceso.

Por decirlo de forma simple, es claro que la prensa escrita condiciona a los medios audiovisuales, y que éstos, a su vez, contagian sus formas a aquélla. Cuando en nuestros informativos comentamos los titulares de los diarios, aprovechamos ese aporte como disculpa para iniciar una tertulia. Cosa curiosa: de las conclusiones de ese debate puede surgir la decisión de modificar una portada, ya que los redactores de los periódicos también nos escuchan. Y así es cómo se va configurando un terreno endogámico, por donde nos movemos informadores, políticos, opinadores y un cierto porcentaje de la ciudadanía –digamos un treinta por ciento–, cuyo influjo y poder decisorio podría explicar la tenacidad de este engranaje compartido.

[1] *Periodista radiofónico y locutor de programas informativos, cuya carrera es una de las más destacadas en este ámbito. Estuvo al frente del diario hablado* España a las 8 *(1979-1982) en Radio Nacional de España; dirigió el espacio* Hora 25 *(1982-1985) en la Cadena SER, y posteriormente pasó a conducir los principales informativos de la Cadena COPE,* Primera Hora y La Linterna *(1986-1991). Durante su etapa en Onda Cero, ideó su informativo nocturno,* La Brújula *(1992-1995). De vuelta en Radio Nacional, se ha encargado de dirigir y presentar el noticiario* 24 Horas *desde 1996 hasta la actualidad.*

Por esta línea, sorprendería al lector la multitud de ocasiones en que una opinión expresada en un programa informativo se traduce, un día después, en las declaraciones de un dirigente político.

En buena medida, el formato preponderante en las emisoras es la ya citada tertulia. Hablo aquí de ese coloquio asiduo, empeñoso, inteligible en un país como el nuestro, donde la charla y la opinión confrontada forman parte del modelo social. Con todo, quizá el rasgo más notable de la tertulia como género radiofónico –lo que afianza su interés en las programaciones de cada emisora– es el perfil de sus componentes. Es relativamente fácil comprender por qué tales opinadores acaban frecuentando diversos foros: su presencia habitual e influyente en diarios y programas de televisión puede bastar para que el espectador los identifique y atienda.

Por usar una figura futbolística, cabe admitir que la audiencia ha fijado en su imaginario las alineaciones de los equipos: sabe por qué banda juega cada tertuliano y ello le permite proyectar el mapa de sus opiniones. De algún modo, el oyente que desde su hogar asiste a un coloquio radiofónico afianza sus ideas al escuchar al contertulio en quien confía. Asimismo, oye cómo se alzan voces, cómo evoluciona la disputa, cómo se admiten réplicas y se proponen revelaciones. Quizá su objetivo sea documentar un criterio que luego él mismo ha de exponer, apoyado sobre el mostrador de un café, cumpliendo así un rito de grupo. Entendámonos: en el fondo, el pluralismo de los parroquianos es el fiel reflejo de ese espacio conversacional, digresivo, engastado en la casi totalidad de nuestros noticiarios.

La noria gira, invariable. Alrededor de cien periodistas componen la nómina de los tertulianos. ¿Por qué este centenar y no otro? En principio, influye su renombre y también hay razones de orden generacional. Pero lo cierto es que el público no se cansa de ellos y, sin estancamiento aparente, proliferan los espacios que reclaman su presencia. De todas formas, al margen de su éxito, este tipo de tertulias tiene dimensiones peculiares. Cuando pones en antena un coloquio de este jaez, se estremece la sensibilidad de quienes se mueven por el entorno político, y por esa vía el foro aumenta, reflejando el litigio de personas que no están presentes en el estudio.

Por todo lo dicho, se advierte que la penetración social de la radio española es un fenómeno digno de estudio. Cartas, correos electrónicos, llamadas de teléfono: estos y otros muchos detalles manifiestan la importancia que el oyente concede a cuanto escucha en su transistor. A diferencia de lo que sucede en otros países, la autoridad moral que se les atribuye a quienes informan a través de las emisoras surge de un cierto consenso, que quizá haya que razonar aludiendo a la prolongada experiencia de esos periodistas en el ámbito de la política nacional. En este campo sí que prevalece, a mi

modo de ver, esa autoridad a la cual antes aludí. No en vano, vistos en el contexto europeo, los últimos veinticinco años de la historia de España han sido muy particulares. Ese periodo señala el paso de una larga marcha de la cual somos partícipes. Y esta lección, por análogos motivos, aflora en nuestro cometido y en nuestra toponimia personal. Al fin y al cabo, aquellos chavales que informábamos sobre la Junta Democrática somos quienes hoy, al cabo del tiempo, guiamos esta variedad de programas.

Cuando repaso mi anecdotario, esa sensación se reaviva en momentos muy señalados. En 1975 yo colaboraba con Ladislao Azcona y puse voz a las crónicas sobre la agonía de Franco. Cuando nos sorprendió el intento de golpe de Estado el 23 de febrero de 1981, informaba desde el Congreso de los Diputados y fui de los que lloraron al pensar en lo que se nos venía encima. Las instalaciones de Radio Nacional fueron tomadas y el 24 de febrero lo pasé con los GEO en el estudio. (Aquella, por cierto, fue la noche de la Cadena SER, que sirvió de guía para los oyentes, junto a alguna emisora de provincias, donde era posible escuchar cómo su locutor salía a antena de vez en cuando para dar vivas a la Constitución). Para condensar este párrafo autobiográfico, añadiré que mi vida profesional en la radio es la de alguien con la gran fortuna de haber narrado todos los grandes acontecimientos que han ido acumulándose en la moderna crónica española.

Aunque enraizado en la actualidad, mi programa más reciente, *24 Horas*, resume las inquietudes que han ocupado las últimas líneas. Como sucede con otros espacios similares, su estructura alterna la información y el coloquio. Con ese afán, de once a doce de la noche procuro elaborar un buen noticiario, fiel al formato clásico. Luego, a partir de la medianoche, la emisión se concentra en una tertulia que, si hablamos de la audiencia y de su cálculo, tiene más fuerza a la hora de competir. En esta línea, un objetivo de máxima importancia para quienes cultivamos la información radiofónica consiste en atraer a los oyentes más jóvenes, herederos de esa marcha hacia las libertades cuya imagen vuelvo a evocar. Es un desafío y un proyecto ilusionante, pero en su conjunto descubre inquietudes que sólo el futuro solventará. En todo caso, frente a los pensadores más apocalípticos, atentos al escaso interés que la historia y la cultura despiertan en nuestros hijos, prefiero pensar que la sociedad camina hacia delante, aunque también haya en esto matices que hagan temblar mis ideas. Ello explica por qué es tan grato que contacten con nosotros radioescuchas muy jóvenes, inquietos por alguno de los temas que abordamos.

Con los lindes así trazados, sorprende que un país donde la ciudadanía acredita ese entusiasmo por la radio no se interese por su trayectoria. Y es que el nuestro es un medio que carece de historiadores. Más bien cabe pen-

sar que las palabras son aire, como si ésta fuera la metáfora más cabal para quienes las articulamos frente al micrófono. Aire, y no otra cosa: así es como la radio parece expresar el recuerdo de sus profesionales.

Lo vacilante de esa memoria, apenas esbozada, se manifiesta a la menor oportunidad. Cuando no hace mucho falleció Manuel Aznar, padre de nuestro actual presidente, tuve que revisar su biografía para informar acerca de su figura, y en ese afán descubrí detalles que yo mismo, aun perteneciendo al gremio, desconocía por entero. Para mi sorpresa, la trayectoria de Aznar se ofrecía como la de un renovador: como jefe de programas de la SER, reformó por completo sus planteamientos y colaboró junto a Bobby Deglané en el diseño de programas clásicos, al estilo de *Carrusel deportivo*. Cuando dirigió Radio Nacional, creó los boletines horarios, modificó viejos planteamientos y, asimismo, fue el creador del Instituto Oficial de Radio y Televisión. Pero sin embargo, con un claro sentido de lo efímero, toda esa actividad se va perdiendo en el olvido.

Con un empuje admirable, hay numerosos profesionales de la radiodifusión que han acumulado méritos suficientes para entrar en la historia de nuestro oficio. Pienso ahora en periodistas magníficos, cuya presencia fue determinante para que yo evolucionara en mi carrera. Así, Juan Luis Díaz Prats, Homero Valencia, Ladislao Azcona, Eduardo Sotillos y otros como ellos me brindaron la oportunidad de crecer en el ámbito de los servicios informativos.

De igual modo, no puedo dejar de lado a locutores como José María García y Luis del Olmo, veteranos que aún se sitúan en la vanguardia y que aportan constantes novedades, pese a los vaivenes que imponen la competencia publicitaria y la medición de audiencias. Su secreto reside tal vez en el esfuerzo continuado, en su irreductible capacidad de trabajo. Todavía hoy, Luis comienza su programa a las seis de la mañana. El desvelo de alguien tan prestigioso como él revela en primer lugar que la competencia impone cierta ley de la jungla, ante la que no caben distracciones y que cuando llega el momento presenta factura. De esta forma se escribe el objetivo fundamental de nuestro oficio: lograr que cada mensaje capte la atención del oyente, para de ese modo merecer su confianza y fidelidad.

Orígenes de la radio musical en España

José María Íñigo[1]

Para quien lleva a cabo una extensa tarea radiofónica y tiene, por consiguiente, que hacer memoria para ordenar su vida, constituye un ejercicio sugestivo pasar revista a los acontecimientos que van jalonando ese itinerario. Sin duda, el panorama no ha de caer en la autocomplacencia y menos aún en la nostalgia, puesto que de nada sirve dicho sentimiento en nuestro oficio. No cabe esperar tampoco que los premios o los éxitos del pasado tengan alguna utilidad, pues la profesión a la cual me dedico suele ser expeditiva, sobre todo en un país como España, donde el mérito de un presentador sólo se mide desde la cota de su programa más reciente. Entiéndase que no exagero la imputación. Tal es la actitud que se reconoce en quienes, no sé si con humor, aplican el calificativo de «maestro» a aquellos periodistas que, como es mi caso, han pasado por tantas vicisitudes.

Me atengo a la sustancia de los hechos. A pesar de sus virtudes, la radio y la televisión que se hacían en la década de los setenta pueden no ser válidas en la actualidad y es inútil reiterar su esquema completo. Cosa distinta son los profesionales y los conceptos, que sí debieran tener cabida en la actual programación. Al fin y al cabo, no todos los espectadores son jóvenes. Hay un público que reclama otra oferta; y lo afirmo aun cuando nunca haya dejado de asombrarme la degradación del reciente espectáculo radiotelevisivo, poblado en exceso por cultivadores del cotilleo y por esos personajes de tercer orden que han ido desplazando de las pantallas al genuino profesional. Un lugar habrá para comentar todo ello. Sin embargo, cuanto voy a consignar en primer término tiene un sesgo distinto, vinculado a un arte –la música popular– que atañe muy directamente a los comienzos de mi carrera, justo antes de que comenzara a disgustarme el sonido de la guitarra eléctrica y, por supuesto, antes de que diera el salto al medio televisivo.

[1] *Periodista de radio y televisión, muy popular por sus espacios musicales en emisoras como la SER y Radio Nacional de España. Entre sus programas televisivos de mayor éxito figuran* Estudio abierto *(1970) y* Directísimo *(1975).*

Así, pues, al poner en relación mi trayectoria con el desenvolvimiento del género musical en la radio, me veo llevado a recordar mis inicios en Radio Bilbao, cuando tan sólo tenía quince años. Por aquel entonces trabajaba de «botones» en una oficina, y al tiempo buscaba mi oportunidad en los medios de comunicación. Esa oportunidad cobró una forma inesperada cuando la Cadena SER me envió a Londres en calidad de corresponsal especializado en música moderna.

Imborrable experiencia fue la que me otorgó aquella etapa. Corría el año 1966 y en la capital británica alcanzaba su punto de ebullición todo lo relacionado con el *pop* y el *rock 'n' roll*. Obviamente, no se trataba de una moda casual o pasajera, y no cabe duda de que los jóvenes se habían implicado en ella gracias al apabullante éxito internacional de grupos como The Beatles y The Rolling Stones.

La industria musical española no era ajena a un movimiento de semejantes características, y eso explica que llegaran hasta los estudios londinenses no pocos músicos procedentes de nuestro país. Por el tiempo en que yo estuve en esa ciudad, compartí la peripecia de Los Brincos, de Juan y Junior, de Raphael y de otros que grababan sus canciones aprovechando la sabiduría discográfica de los ingleses. Como es de imaginar, moverse en ese mundo era todo un privilegio para un melómano, pues no escaseaban las novedades y la oferta era constante.

Gracias a mi condición de corresponsal, podía entrevistar a las estrellas del momento, acudir a sus fiestas privadas e incluso pasar fines de semana en sus hogares, acompañando a los músicos en su rutina. Fue así como pude conocer personalmente al cantautor Cat Stevens, o al dúo de Paul Simon y Art Garfunkel, cuando aún ignoraba su futura repercusión comercial. Asimismo, tuve la oportunidad de viajar por todo el mundo, informando a los oyentes acerca de los conciertos multitudinarios que protagonizaban figuras como Jimmi Hendrix y Eric Clapton. (Dicho sea de paso: a lo largo de este trajín, también mantuve una buena amistad con Bill Wyman, el bajista de The Rolling Stones).

Algún otro rasgo puedo añadir a este periodo, pero quizá baste con señalar una de las anécdotas más singulares que me tocaron vivir por aquellos días: la grabación en 1967 del tema musical *«All You Need Is Love»*[2],

[2] *Aquella canción fue escrita por los Beatles para ser interpretada por vez primera en la sesión a la cual asistió José María Íñigo junto a otros muchos invitados. Desde el punto de vista técnico, esa jornada tuvo una relevancia especial, pues formó parte del primer programa televisivo emitido a través del satélite a todo el mundo. La interpretación de los Beatles duró seis minutos, fue producida por George Martin e incluía citas musicales de Johann Sebastian Bach y Glenn Miller. Se calcula que fue vista desde veinticuatro países por cuatrocientos millones de personas.*

incluido por los Beatles en el álbum *«Magical Mystery Tour»*. Evidentemente, los cuatro integrantes del grupo eran inasequibles, pero con un sentido promocional muy preciso, la compañía discográfica nos reunió en el estudio durante un par de días, y el registro de aquella canción acabó transformándose en un *happening*, en la línea que se acostumbraba durante aquella época.

A mi regreso a España, continué frente a los micrófonos de la Cadena Ser, y no es aventurado afirmar que, reunidos en aquel equipo, dimos forma a lo que hoy es la radio musical española. Había, por aquel entonces, espacios en los cuales la música popular se intercalaba, y existían otros en los cuales cabía escuchar canciones solicitadas por los oyentes. Pero carecíamos de formatos especializados en las últimas novedades de la industria discográfica. De ahí proviene la importancia de esa etapa que me tocó vivir, aprovechando mi experiencia británica. Por ejemplo, sustituí a Tomás Martín Blanco como presentador de *El Gran Musical* (1963), un programa de vocación espectacular, enriquecido por las actuaciones en vivo de los grandes grupos y cantantes españoles. El espíritu que animaba el periodo más conocido de aquel espacio se resume en una simple afirmación: todos los artistas de renombre actuaron en él. Luego, cuando dejé de ser su locutor, fui sucedido por Joaquín Luqui, que aún se mantiene en el mismo género, proclamando su pasión por los Beatles.

Pero esto no fue todo. Formé parte de la primera generación de *disc-jockeys* de la radio española, reproduciendo un esquema ya afianzado en las emisoras estadounidenses. En esta línea cabe explicar el surgimiento de *Los 40 principales* (1966), un programa que venía a ser una copia exacta de otro espacio norteamericano, los *American Top Forty*[3].

Con un propósito mercantil, las emisiones de *Los 40 principales* servían para fijar una lista de éxitos musicales, de modo que la emisora pudiese sacar partido económico de la industria del disco. Evidentemente, como presentador de aquel programa, pude advertir su enorme influencia, pues sirvió para implantar los formatos comerciales a la hora de introducir la música en la radio. Entre las primeras operaciones de mercadotecnia que surgieron desde la SER, recuerdo una publicación periódica, *El Gran*

[3] *El programa* American Top 40 *fue ideado por Ron Jacobs, vicepresidente de Watermark Inc., y su primer locutor fue Casey Kasem. Dicho espacio llegó por vez primera a los oyentes de California el 3 de julio de 1970, a través de una emisora de San Diego, la KDEO. El formato del programa exigía la confección de una lista de cuarenta canciones, ordenadas de acuerdo con su acogida popular. La primera canción que alcanzó la cabecera de ese listado fue* «Mama Told Me (Not To Come)», *del grupo Three Dog Night. Imitado en todo el mundo,* American Top 40 *se ha mantenido en antena a lo largo de treinta años y aún ejerce un gran efecto en la orientación de la industria musical.*

Musical, que tomaba su cabecera del programa homónimo. Con movimientos de esta índole, el mercado fue progresando, hasta moldear esas operaciones de claro signo financiero que hoy son tan habituales. (A modo de nota al margen, voy a plantear un ejemplo: no escasean las emisoras que coeditan discos a los cuales apoyan con determinación desde sus micrófonos. Se me dirá que existen otras emisoras ajenas a ese montaje, pero lo cierto es que éstas carecen de fuerza a la hora de presionar a las compañías discográficas. Y si bien es verdad que programan las canciones que les interesan, no es menos real que actúan de ese modo porque no les queda otro remedio).

Esa hipertrofia del negocio musical aún no existía en el periodo que aludo en estas líneas. Ahora bien, durante la década de los sesenta los radioyentes mostraban una creciente avidez por escuchar las novedades del *rock* y el *pop* anglosajones. Resultaba muy difícil conseguir esos discos, y tal fue la clave para el éxito de los programas que podían ofrecer ese repertorio. Como es imaginable, la dificultad que entrañaba viajar obstaculizaba ese tipo de proyectos, pues éramos muy pocos los profesionales que lográbamos adquirir la discografía precisa.

Además de locutor, Ángel Álvarez era mecánico de vuelo, lo cual explica que trajese desde Estados Unidos los álbumes que luego sonaban en programas suyos como *Vuelo 605*, que comenzó a presentar desde 1963 en Radio Peninsular, o *Alta fidelidad* (1965), cuya sintonía sonaba en Radio Nacional. Gracias a esa experiencia internacional que mencioné más arriba, yo también podía acceder a las tiendas norteamericanas, de modo que me resultaba posible traer hasta España un buen surtido de discos. Ese fue, justamente, el sentido de mi siguiente programa, *El musiquero* (1967), beneficiado con las últimas ofertas de la música cantada en inglés.

Algo más acaeció entonces; algo que me llevó desde la SER hasta los estudios de Radio Nacional. Metido desde 1972 en la preparación de mi nuevo programa, *Para vosotros, jóvenes*, esta experiencia mía en la emisora institucional coincide en el tiempo con mis primeras apariciones televisivas, también relacionadas con las últimas modas de la canción ligera.

Al mencionar este tránsito por la pequeña pantalla, debo aclarar que, a diferencia de lo que hoy sucede, en aquel periodo el espectador quería ver programas de género musical. Por supuesto, la presencia en la pequeña pantalla de los grandes artistas era admirada por una audiencia millonaria, y en este contexto, nos tocó en suerte desarrollar un formato televisivo de generosa repercusión, *Último grito* (1966).

Su equipo de realizadores dio con una fórmula audiovisual que, en cierto modo, se adelantó a eso que hoy llamamos vídeo-clips: pequeñas pelí-

culas que reflejan el espíritu de la canción que les sirve de banda sonora. Como es de imaginar, en aquellos años aún no se había desarrollado el moderno vídeo-clip. Cuando menos, no en su dimensión más promocional y reiterativa. De hecho, estoy persuadido de que este formato, implantado internacionalmente a partir de la década de los ochenta, anestesió el efecto que sobre la audiencia tenía la aparición en la pantalla de un cantante o un grupo famosos.

Entiéndase que la constante repetición de ese vídeo, programado a distintas horas de acuerdo con una campaña bien calculada, consigue que el mito sea una presencia tenaz. Y esa constancia a veces produce hartazgo en un espectador que ya no se impresiona tanto cuando se televisa una actuación de su artista favorito. De un modo o de otro, el asombro tiende a difuminarse. A veces me pregunto qué figura sería hoy capaz de sorprender a los televidentes, y lo cierto es que no hallo una respuesta.

Más movido en este ámbito era el tiempo de aquel *Último grito*, cuya realización corría a cargo de cineastas como Pedro Olea, Antonio Drove e Iván Zulueta[4]. En la misma trayectoria, hice otro programa similar, *Ritmo 70*, cuyo aspecto visual era obra de Pilar Miró, con quien trabajé hasta que fue sustituida por el realizador que, a partir de entonces, ha intervenido en mis principales proyectos televisivos, Fernando Navarrete.

Lo importante en este trecho de mi carrera es la cabida que fue dando a proyectos donde se alternaban las entrevistas y las intervenciones musicales. El primero de ellos fue *Fiesta*, un espectáculo que llegó a alcanzar una audiencia de treinta millones, lo cual permitía que cualquiera de sus lanzamientos se convirtiera en éxito inmediato. Pondré tres ejemplos: en ese espacio se dio a conocer Miguel Bosé y fascinaron al público español grupos como Boney M y Manhattan Transfer. Ahora bien, ese efecto se incrementó con mi siguiente oferta televisiva, *Estudio Abierto*.

A lo largo de una década, dicho programa permaneció en el primer nivel de aquello que se dio en llamar Índice de Aceptación de la Audiencia, y que era el equivalente de los baremos de medición actuales, pero adaptado a una coyuntura en la cual sólo disponíamos de dos cadenas públicas. Desde su primera emisión, pretendimos hacer de *Estudio Abierto* un ámbito donde el público pudiese conocer a personajes curiosos –un malabarista, un campesino ocurrente, alguien que coleccionase objetos singulares–, y también

[4] *Iván Zulueta dirigió a José María Íñigo en el largometraje musical* Un, dos, tres, al escondite inglés *(1969), cuya banda sonora compuso el dúo Vainica Doble. En esta película, Íñigo se interpretaba a sí mismo: un locutor radiofónico que formaba parte de una curiosa intriga juvenil.*

a grandes figuras del panorama internacional. Tiempo después, gracias a un presupuesto económico más considerable, el formato dio lugar a un nuevo título, *Directísimo*, cuya propuesta fue aún más ambiciosa. En cierto modo, éramos unos insensatos, y ese es el matiz que justifica el conjunto de personalidades que nos visitó. Cuando yo veía una figura de interés en las portadas de la revista *Time* o de periódicos como el *New York Times* o el *Washington Post*, me limitaba a llamar a sus jefes de redacción para pedirles el número de teléfono conveniente, y eso bastaba para entablar el contacto con nuestros invitados. En el fondo, pese a que el resultado fuera espectacular, la gestión era una simple anécdota.

Por nuestro escenario pasaron los principales autores del panorama narrativo hispanohablante, desde Gabriel García Márquez hasta Mario Vargas Llosa. Los cinéfilos pudieron aproximarse en directo a intérpretes legendarios como Catherine Deneuve, Charlton Heston, Sean Connery, Anthony Quinn o Roger Moore. Todos ellos, aparte de dar muestras de su encanto, demostraron ser personajes muy asequibles. Obviamente, hubo entrevistas menos gratas, como aquella que le hice a Rita Hayworth cuando ya era una víctima del alcohol y empezaba a sufrir los estragos del Alzheimer. Pero en líneas generales, la experiencia fue siempre muy placentera, y no tuvimos especiales dificultades para entrar en contacto con estas figuras. Muchas veces nos bastó con telefonear a su representante en Hollywood. Y esto es algo que hoy se me antoja imposible, dado el modo en que la televisión maltrata a las estrellas, buscando su faceta menos favorecedora, riéndose de sus equivocaciones o propagando rumores de fácil sentimentalismo.

No me cabe duda de que entre los personajes más festejados de aquel programa, figura el artista israelí Uri Geller, famoso por sus aparentes poderes extrasensoriales. Frente a las cámaras, Geller era capaz de doblar cucharas con las yemas de sus dedos, y también, usando esa extraña facultad, ponía en marcha relojes descompuestos y en apariencia inservibles. (A modo de digresión, debo aclarar que, aunque él es considerado por algunos autores un experto prestidigitador, figuro entre quienes adivinan un área misteriosa en sus habilidades, no catalogables como trucos de magia. Cosa distinta es su fama mediática, que al correr del tiempo lo ha convertido en un icono de la televisión de aquellos años).

La curiosa euforia que desató Geller es comparable a la que originó otro de nuestros invitados, Alexander Isáyevich Solzhenitsin, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1970. Sólo que, en este caso, la personalidad del escritor recomendó que pidiésemos permiso a los responsables de la cadena antes de plantear su presencia. Como bien sabe el lector, eran fechas en que aún existía la censura previa. Ya en directo, el discurso trágico de

Solzhenitsin y sus vehementes comentarios contra el régimen soviético apasionaron a la audiencia y fueron reproducidos en la primera plana de los periódicos.

Aun condicionados por la censura, quisimos invitar asimismo a Yves Montand, a quien le indiqué la situación en la cual nos movíamos. De acuerdo con ese reparo, Montand fue exquisito a la hora de introducir, ya al final de la entrevista, su sentimiento político. Tampoco hubo problemas de ese orden con la cantautora Joan Baez, a pesar de que, durante su actuación en *Fiesta*, dedicó uno de sus temas musicales a Dolores Ibárruri. Y eso que aquello, oído en la fecha que comento, sonaba a encarcelamiento inminente.

Pese a demorarme en estas anécdotas, no quisiera dejar sin comentario la degradación del discurso televisivo, sobre todo si lo comparamos con el propio de etapas anteriores, cuando aún no se habían implantado los subproductos más infames. No escasean hoy los programas que encierran las peores formulaciones del sensacionalismo, capaces de llevar a la fama a personajes deleznables, que roban un tiempo televisivo que debiera dedicarse a gente con verdadero mérito –artistas, creadores, deportistas olímpicos–. De igual manera, pienso en la escasa calidad literaria de los actuales teledramas, muy alejados de aquellas magníficas series producidas por Televisión Española, cuyo libreto iba firmado por dramaturgos de la talla de Molière o por folletinistas como Dumas. El hecho de que un espacio teatral como *Estudio Uno* figurase entre los preferidos por los espectadores de aquel periodo, conduce a pensar si la reciente bazofia audiovisual se debe a que el público la reclama o, simplemente, la consume en ausencia de productos alternativos.

En menor medida, esa homogeneidad de la oferta también atañe a la radio. A grandes rasgos, las grandes cadenas han dejado atrás la originalidad y, siguiendo un patrón compartido, fijan una parrilla de programación intercambiable, en la que las tertulias, los espacios deportivos o los cotilleos son ofrecidos a la misma hora en todo el dial.

La fugacidad se impone. En apariencia, quedan para el recuerdo voces como la de José Luis Pécker, desaprovechado cuando aún es un locutor impecable, que debiera tener su lugar en las ondas. Ningún programador español se arriesga a replantear fórmulas como *Ustedes son formidables*, creada por Alberto Oliveras en 1960. Diré más: en un afán renovador a veces incomprensible, se eliminan productos muy solventes a la hora de atraer a la audiencia. En esto, por cierto, poseo alguna experiencia, pues mis espacios han dejado de emitirse cuando eran los más seguidos de su horario, sin otra razón aparente que la orden de un programador. Según todos los indicios, en España parece improbable un caso como el de *Top of*

the Pops[5], un título clásico de la oferta radiofónica de la BBC, cuya larga permanencia en antena es un ejemplo más que notable de cuanto vengo señalando.

En este áspero oficio, ni siquiera los grandes hombres reciben el debido homenaje. Por citar a alguien cercano, pienso en Bobby Deglané, el gran comunicador que murió abandonado por todos. Siguiendo una costumbre infeliz, a Bobby le dedicaron una calle después de su fallecimiento, prestando una atención a su memoria que hubiera sido deseable unos años antes, cuando él aún podía disfrutar del cumplido. Completando el diagnóstico, citaré otro caso de este relegamiento: pese a su magnífica condición física, Matías Prats ya no interesa a los programadores, y eso que conserva la capacidad comunicativa que le dio fama y que ha heredado su hijo.

No es cosa accidental. Estas reflexiones nos conducen a un panorama juvenil, donde la veteranía no es tan valorada como en los países de nuestro entorno. Antes mencioné el programa musical *Top of the Pops*, y vale la pena añadir que sus cuatro décadas en antena han estado protagonizadas, casi íntegramente, por dos locutores. Uno de ellos, Jimmy Saville, debe tener ahora setenta años[6].

Si a la oferta audiovisual española nos atenemos, la aseveración de que el índice de audiencia es prioritario revela otros síntomas y diferencias de grado. Frente a la deseable propensión a la calidad, se advierte una dejadez en lo que concierne al nivel cultural de la oferta. Entre los signos de ese abandono, destaca el empleo del lenguaje. Oportunamente, antes existía la figura del corrector o controlador de léxico, cuya tarea era avisar al locutor de sus deslices y equivocaciones. En ese indicio se adivina la preocupación que existía por el empleo del idioma. Una preocupación que ahora se plantea raras veces.

Recordemos aquel escándalo que se desató en una cadena británica cuando, durante una entrevista realizada en 1976, uno de los integrantes del grupo *punk* Sex Pistols profirió una serie de tacos. Esa prevención se man-

[5] *El espacio musical* Top of the Pops *es emitido por la BBC desde el 1 de enero de 1964. Sus primeros presentadores fueron Jimmy Saville, Alan Freeman, David Jacobs y Pete Murray. Entre los elementos que han hecho famoso a este programa, figuran las actuaciones musicales en directo y la habitual lista de canciones populares, dispuesta según las oscilaciones del mercado. Para un gran número de solistas y grupos anglosajones, figurar entre los invitados a* Top of the Pops *ha sido una experiencia fundamental en su carrera.*

[6] *A lo largo de su trayectoria, Sir Jimmy Saville ha hecho popular entre los británicos su original aspecto. Luciendo una tupida cabellera albina, Saville fuma enormes cigarros puros y luce llamativa joyería. Su fama en el mundo de la radio musical comenzó con el programa* Teen and Twenty Record Club, *que luego dio origen a* Top of the Pops, *presentado por este locutor desde 1964 hasta la actualidad.*

tiene en la mayoría de las emisoras del todo el mundo, salvo en España, donde nadie se sorprende al escuchar toda suerte de barbaridades, a cualquier hora del día. Y conste que no pongo el acento en el contenido escatológico o transgresor de ese tipo de expresiones –al cabo, ello carece de importancia–, sino en su carácter de comodines lingüísticos que anuncian una precariedad cultural en los medios audiovisuales.

Sin extenderme en nuevos aspectos del problema, concluiré con otra nota relevante: la factura descuidada de los programas musicales. De hecho, no ha cambiado nada en este género desde que se puso en marcha hace 35 años. Salvo excepciones, los actuales *disc-jockeys* desconocen la historia del *rock* y el *pop*, ignoran lo que es la buena pronunciación inglesa y, en suma, hablan por hablar, hasta el límite de estropear las canciones, sin comprender que el propósito del oyente no es otro que escuchar música, sin mayores interferencias. En definitiva, al deplorar esos defectos pretendo defender la idea de que las emisoras deben contratar a los aspirantes a locutores por otras razones que van más allá de la juventud. A saber: el entusiamo, el conocimiento y cierto oficio.



Antoni Gaudí: Chimenea de la Casa Milá. Barcelona

El radiodrama de género fantástico

Guzmán Urrero Peña

En torno al radioteatro y a sus derivaciones, David Mamet ha elaborado un interesante análisis crítico. En *Una profesión de putas* (Debate, 1995), recuerda sus preferencias radiofónicas y a través de ellas nos hace reflexionar sobre los mecanismos internos de esta modalidad literaria. A su modo de ver, «la radio resulta un excelente campo de entrenamiento para los dramaturgos. Más que cualquier otro medio dramático, enseña al escritor a concentrarse en lo esencial, porque pone inmediatamente de relieve que caracterizar a los personajes o el escenario equivale a robar tiempo y, a debilitar el relato. Trabajando para la radio aprendí cómo funciona *toda* gran obra dramática: dejando la *dotación* de los personajes, los lugares y, sobre todo, la acción en manos del público. Sólo reprimiendo el deseo de *caracterizar* se puede empezar a entender el modelo de la obra perfecta. (...) Escribir para la radio te obliga y te *enseña* a pegarte al canal, es decir, a la historia. Todo el meollo del teatro está en la *historia*; lo demás sólo es un envoltorio, y esto es lo que enseña la radio».

Que el autor de una radionovela deba responder a la demanda del público, afinar su estrategia enunciativa o incluso encaminar diversas formas de serialidad es un hecho reconocido por los seguidores de este formato. Al igual que los escritores televisivos y cinematográficos, los libretistas radiofónicos conocen muy bien las expectativas del oyente. Ya desde los primeros balbuceos de la radiofonía, la traducción sonora de obras teatrales ofrecía un espectáculo sencillo y seductor. Pero no se oculta la afición de estos guionistas a las paraliteraturas, y tampoco es raro que, entre sus aparejos, destaque el encasillamiento de género.

Desde sus orígenes, el radiodrama fue adoptando los disfraces que le han servido hasta nuestros días. Y es natural que, al igual que sucede con el cine popular, esta modalidad narrativa no pueda ser manejada sin aludir al modelo norteamericano. De modo que hablemos, pues, de ese trasiego en el cual se canalizan aportaciones de aire folletinesco, diseñadas en ciudades como Nueva York y Los Ángeles.

Una muestra: según la versión canónica de la *soap opera* estadounidense, el público hispanohablante disfrutó de novelones románticos y enrevesados, y también hizo caso a seriales que prodigaban misterios en cada jor-

nada. El propio Guillermo Cabrera Infante, muy dado a disfrutar de todas estas urdimbres, confirma una filiación genérica de sabor netamente popular y menciona en uno de sus escritos un radiodrama cubano bien misterioso: *Chan-Li-Po*, creado en 1928 por Félix B. Caignet.

Al parecer, a Mamet también le gustaban los seriales policiacos: fue en Chicago donde, siendo un muchacho, disfrutó con uno de los más eficaces, *Suspense* (1942), emitido por la CBS. En esto el escritor americano proporciona al lector la clave sentimental de lo que dio en llamarse la edad de oro de la radio estadounidense. Estudiosos y radioescuchas veteranos son capaces de datar ese periodo, situado entre 1930 y 1950, y también coinciden al establecer el parentesco de dicha producción: los cómics, los seriales cinematográficos y esas revistas confeccionadas con pulpa de papel –las *pulp magazines*–, cuya mayor hazaña fue generalizar el consumo de una literatura de imaginación militante, más enérgica que esmerada, en cuyo discurso convivían la amenaza extraterrestre, las pesadillas góticas y paganizantes, un desmañado erotismo y los recitales de algún héroe con las cualidades exigibles para escalar en la pirámide del darwinismo social. Tres autores, H.P. Lovecraft, Robert E. Howard y Edgar Rice Burroughs, acotan lo más notable de ese repertorio que continúa siendo imprescindible para proporcionar substancia al moderno folletín.

Si creyésemos a ciertos analistas, las creaciones de este orden formarían parte de lo más desdeñable del catálogo. Como señal de respeto al gusto popular, hay otros historiadores que difieren y optan por defenderlas. Al fin y al cabo, las producciones que las emisoras norteamericanas dedicaron a la fantasía *pulp* son realmente divertidas y contienen interpretaciones que no deben ser execradas. En el peor de los casos, cabe absolverlas con la misma simpatía que inspira la serie B cinematográfica.

En las próximas páginas apuraremos la opción de inspeccionar este museo, y al demorarnos en sus pormenores, habrá ocasión de citar radiodramas dignos de memoria, como aquellos que en 1929 dieron fama a Carlton E. Morse: *The Cobra King Strikes Back* y *Land of the Living Dead.* En cualquier caso, le corresponde al lector valorar el interés de seriales radiofónicos al estilo de *Buck Rogers in the 25th Century* (1932), *Superman* (1940-1952) y *Jack Armstrong, the All-American Boy* (1933-1951). Con todo, quizá sea importante consignar que, al margen del pintoresquismo e ingenuidad de esos héroes, no quedarán fuera de este artículo experiencias más propensas a la admiración, como el espacio *Mercury Theater on the Air,* que a partir de 1938 dirigió Orson Welles en la CBS.

Guiados por semejante inmoderación de lo imaginario, propusimos una entrevista acerca de esta perspectiva argumental a dos buenos conocedores

de la materia, José Luis González y Juan José Plans, distinguidos entre los conferenciantes que protagonizaron en el Museo Romántico de Madrid las Primeras Jornadas de Literatura Fantástica. De González, coleccionista y estudioso de las producciones seriadas –tanto en el cómic como en la radio y el cine– merece destacar la copiosa fuente de datos que ofrecen sus escritos. Oportunamente, esa predilección por el detalle queda contextualizada por un segundo interlocutor, Plans, entre cuyas páginas más notables figuran aquellas que ha dedicado a la extrañeza y el ensueño.

Adviértase que, fiel a su compromiso con el oficio de guionista radiofónico, Juan José Plans ha recibido el Premio Nacional de Radio en 1972 y el Premio Ondas en 1982. Además de articulista y locutor, fue responsable del Festival Internacional de Cine de Gijón, y en paralelo, ateniéndose a un registro muy de su agrado, se ha dado a conocer como uno de los pocos narradores españoles que caracterizan gran parte de su obra con las rúbricas del terror, el suspense y la ciencia-ficción. Así lo ha puesto de manifiesto en libros como *Las langostas* (1967), *Crónicas fantásticas* (1968), *El gran ritual* (1974), *Paraíso final* (1975), *Babel Dos* (1979), *El último suelo* (1986) y *Lobos* (1990). Su labor como ensayista es también la de un aficionado a los géneros populares, cuyos matices analiza en *Historia de la novela policiaca* (1970) y *Pasión de Drácula* (1990). De esa simpatía se nutre asimismo alguna que otra entrega cinematográfica, en la línea del filme *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), de Narciso Ibáñez Serrador, cuyo guión adapta una novela de nuestro autor, *El juego de los niños* (1976).

—Hagamos en primer lugar una breve referencia metodológica. En cuanto empeño dramático, parece claro el enraizamiento del guión radiofónico en la fórmula del libreto teatral. Sin embargo, pese a esta imitación a que se somete su arte, los guionistas han ido consolidando un lenguaje propio, en el cual no escasean muchos rasgos de la escritura cinematográfica, cuyos efectos toman aquí un gran relieve. Como se puede colegir, nos hallamos ante un género mestizo, muy diverso en su orientación.

JUAN JOSÉ PLANS: Respecto al tema del guión, encontramos tres niveles narrativos que atañen muy directamente a los sentidos del espectador: la escritura –esto es, el lenguaje literario–, el sonido y la imagen. Cada uno de ellos exige una colaboración distinta por parte de los espectadores. En el medio radiofónico, al carecer éste de imágenes, cada oyente ha de intervenir activamente en el proceso narrativo, para de ese modo compensar tal ausencia. Como es obvio, la obra enuncia una historia y además impone su ritmo y temporalidad, pero el público debe fantasear para reconstruir com-

petentemente los estratos de realidad que, a través de la emisión, tan sólo se sugieren. Este conciso esquema permite comprobar cómo es intensificado un proceso imaginativo que en otros medios, por ejemplo el cine o la televisión, es menos libre y especulativo. Por otro lado, no ha de olvidarse una función divulgativa. De igual forma que los folletines publicados en la prensa diaria permitían a los lectores adentrarse en el mundo literario, también la radiofonía ha difundido los títulos clásicos de la literatura universal. Y en este punto hago una precisión que atañe muy particularmente al género fantástico: la bibliografía de Verne, Wilde, Stevenson y de otros creadores que tocaron esa modalidad ha sido objeto de un copioso repertorio de adaptaciones radiofónicas.

—*Considerando los seriales de radio que han alcanzado celebridad en el entorno anglosajón, parece que el género de terror ha sido muy pródigo en títulos.*

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ: No me cabe la menor duda de ello. Para comprobarlo no hay más que repasar la repercusión de los programas de terror que se emitieron en Estados Unidos a lo largo de la llamada «edad de oro» de la radio en dicho país. El primero del que tengo noticia es *The Witch's Tale*, un radiodrama que estremeció al público entre 1931 y 1938. Sus guiones, muy poderosos y de inagotable inventiva, eran obra de un escritor llamado Alonzo Deen Cole, cuyo quehacer literario dio origen a un folletín de discreta existencia –si no me traiciona la memoria, creo que apenas llegó a publicarse el tercer número–. Sin embargo, los estadounidenses suelen recordar con mayor delectación radiodramas posteriores, probablemente más atrevidos en sus argumentos. Entre las piezas más intensas de ese catálogo figuran *Lights Out* (1934-1947), *Inner Sanctum* (1941-1952), *The Mysterious Traveler* (1943-1952), *Suspense* (1942-1962) y *Escape!* (1947-1954). Por fortuna para el curioso, muchos episodios de ese conjunto aún pueden ser disfrutados a través de reediciones discográficas.

—*Cuando se analiza la producción norteamericana durante dicho periodo, se tropieza de inmediato con un parentesco muy ceñido entre los guiones radiofónicos y el folletín propio de las revistas populares. Esta solidaridad entre ambos lleva incluso a una coincidencia de sus escritores. Pienso, por ejemplo, en Robert Bloch, cuyos cuentos de terror para la revista* Weird Tales *eran adaptados por él mismo para su emisión a través de programas como* Stay Tuned for Terror, *muy renombrados a mediados de los cuarenta.*

J.L. GONZÁLEZ: Sin duda, es muy cierto que autores como Bloch o Ray Bradbury identifican esa alianza entre los dos medios, e imagino que irán surgiendo nuevos ejemplos a lo largo de este diálogo. Pero hay un tema que no debe escaparse a nuestra reflexión, y es el vínculo que asimismo se afianzó entre la radio y el cine. Advierta que actores de mucho éxito en las películas de Universal Pictures, como Peter Lorre o Boris Karloff, fueron también estrellas en producciones radiofónicas de aquel mismo periodo.

—A poco que se considere, la proliferación del radiodrama fantástico en los Estados Unidos contrasta vigorosamente con la exigüidad de dicho género en España. Es verdad que, en su periodo de apogeo, circularon seriales como El hombre invisible *(1948), de Antonio Losada, junto a otros que, aun perteneciendo a distinto orden argumental, incluían algún asunto de este jaez, como* ¿Es usted un buen detective? *(1948), de Luis Gossé de Blain, y* El Coyote *(1953), de José Mallorquí. Pero, con todo, el balance desconcierta por su escasez de títulos.*

J.J. PLANS: Sucede así porque, más allá del entorno radiofónico, el género que nos ocupa tampoco ha fecundado otros márgenes de la narrativa. En el prólogo de uno de mis libros, Francisco García Pavón dejó escrito que España dispone de fantaseadores pero no cuenta con escritores fantásticos. Sin lugar a dudas, la frase resume esa condición de nuestras letras e ilumina por contraste la carencia que usted plantea. Convengamos en que lectores y autores parecen optar por el costumbrismo, y a diferencia de lo que sucede en los países anglosajones, este hecho condiciona las tendencias argumentales de nuestra literatura, aun a pesar de muy notables excepciones, altamente imaginativas. Pensémoslo: ¿cómo concebir un escritor como Bram Stoker o Guy de Maupassant en nuestra geografía? ¿Acaso es el nuestro un contexto favorable al auge de narradores como Ambrose Bierce? Indudablemente, la respuesta a ambas preguntas es negativa, y el estudioso no puede sustraerse a esa conclusión. La reticencia es generalizada: si en alguna oportunidad un ensayista piensa en publicar una monografía sobre esta materia, el editor desaconsejará el proyecto, pues un sondeo de esa especie no suele disponer del apoyo institucional. De ahí que haya muy pocos especialistas en nuestro país, donde tan sólo cabe resaltar el esfuerzo de autores como Rafael Llopis, responsable de una *Historia natural de los cuentos de miedo* (1974).

—Desde este punto de vista, la aceptación del serial fantástico en Estados Unidos es síntoma de una preferencia muy extendida entre los lectores

anglosajones, que no encaja –al menos aparentemente– en la producción ni en el gusto de los españoles. Pero en tal caso, no es fácil comprender por qué un personaje como Tarzán interesó tanto en nuestro país a los consumidores de novelas, historietas y películas, sin ganarse el favor de los oyentes radiofónicos.

J.L. GONZÁLEZ: El de Tarzán es un buen ejemplo, pero habría que tramarlo sobre un marco sociocultural más amplio sobre el que quizá nos extenderíamos en exceso. Como usted sabe, la popularidad de este personaje es inaudita entre los estadounidenses, a tal extremo que el rancho donde habitó su creador, Edgar Rice Burroughs, creció hasta formar una ciudad llamada Tarzana. Por otro lado, el héroe fue visto en su época como una especie de paladín etnocéntrico, metáfora a partes iguales del ideario colonial y del retorno rousseauniano. Quizá ese modelo escapista, cargado de referencias mitológicas, fuera especialmente grato para el público estadounidense, más entusiasmado con su criatura que la audiencia española. Tampoco hay que dejar de lado una razón burocrática, y es que considero muy difícil el acceso de nuestras emisoras a los costosos derechos de difusión del personaje. Bien distinta era la situación en la orilla opuesta del Atlántico, donde Burroughs y sus herederos se lucraron con varios seriales radiofónicos. De todos ellos, destacaría el emitido a comienzos de la década de los treinta y otro posterior, más competente, emitido entre 1950 y 1951, con Lamont Johnson en el rol principal.

—En el caso de Tarzán, se da un paralelismo entre las producciones cinematográficas, el cómic y los radiodramas, si bien estos últimos fueron más fieles al original literario. Esa mutua fecundación es de gran interés, tanto en los aspectos narrativos como en lo que concierne a su mercadotecnia. Aproximando ese proceso a Europa, les propongo ahora un caso similar: un serial de la BBC, The Quatermass Experiment *(1953), de cuya versión cinematográfica se hizo cargo la productora Hammer Films dos años después.*

J.J. PLANS: Para el público británico, *Quatermass* fue una serie de ficción científica equiparable a lo que acá fue *Diego Valor*. Se trata, sin duda, de un producto impresionante, cuya repercusión aún es de notar. De manera singular, me interesan los largometrajes que inspiró su trama. El primero de ellos, *El experimento del doctor Quatermass* (*The Quatermass Experiment,* 1955), de Val Guest, es una obra notable. Su secuela, *Quatermass II* (1957), también fue filmada por Guest, pero me interesa más *¿Qué suce-*

dió entonces? (*Quatermass and the Pit*, 1967), de Roy Ward Baker. A mi modo de ver, el último es el mejor título del ciclo. No obstante, el verdadero interés de la producción de la BBC y de las películas citadas reside en su inspiración literaria. Al basarse en conceptos y perspectivas argumentales propios de H.P. Lovecraft, su éxito contribuyó a difundir entre los lectores la obra de este escritor.

J.L. GONZÁLEZ: A pesar de sus carencias literarias, la radio ha secundado admirablemente los terrores de Lovecraft. Según leí no hace mucho, una emisora le propuso adaptar un relato suyo, «Sueños en la casa de la bruja», pero él no lo consintió. Más tarde, tras su fallecimiento, proliferaron las versiones radiofónicas de sus cuentos. Entre estas últimas, suele destacarse una adaptación de «El horror de Dunwich» que fue radiada a comienzos de la década de los cuarenta.

J.J. PLANS: Cuando hablamos del género fantástico, Lovecraft es un creador sobre el que merece la pena extenderse. Nos sorprende por el estilo, fuera de lo habitual. Un estilo en el cual quizá sea posible hallar su admiración por Stevenson –pienso en la coherencia interna de relatos como «El grito» y «En las montañas de la locura»–. Por lo demás, es cierto que a partir de Lovecraft surgió un tipo de escritura terrorífica que llega a fascinar, sobre todo en el terreno estilístico, y más en particular por el inesperado empleo de la adjetivación. Sus discípulos han sabido emular ese criterio y, sobre todo, la manera que tenía de idear mundos primigenios, llenos de horror y situaciones inverosímiles. Por otro lado, si bien parece fascinante ese logro, me interesa en mayor medida el modo de formular el suspense que tenían autores como Henry James. Desde el punto de vista radiofónico, tampoco es Lovecraft un autor de fácil adaptación. Algunos oyentes me envían cuentos de ese estilo, con el fin de que los convirtamos en libretos de radio, pero suelen ser bastante caóticos y de problemática resolución. Teniendo en cuenta esa dificultad, si he de seleccionar un relato para su emisión por las ondas, escogería, sin dudarlo, «En las montañas de la locura».

—Volvamos a la gestación de los estereotipos del género. Otro escritor muy querido por los guionistas radiofónicos fue Sax Rohmer, el creador de Fu Manchú. Sus folletines fueron adaptados con profusión desde que la revista Collier's *patrocinó un serial titulado* The Collier Hour, *escrito y producido por Malcolm LaPrade. ¿Creen que su espectador medio se interesaba por un personaje de fama o por una puesta en escena sugestiva?*

J.L. GONZÁLEZ: Me inclino a pensar que, en la función de LaPrade, los oyentes disfrutaban con la escucha de aventuras que antes habían leído en *Collier's*. Pensemos en el contexto. Aquella serie fue emitida en 1927, a través de la NBC, cuando aún los radiodramas eran una novedad. Además, la estructura de cada episodio imitaba fielmente la estructura de la revista. Incluso disponía de un personaje, el *Editor*, que leía con cierta grandilocuencia una introducción a los relatos. Bien distintos son los seriales posteriores: *The Day the World Ended* (1929), *Daughter of Fu Manchu* (1930) y *Yuan Hee See Laughs* (1931), todos ellos protagonizados por el excelente Arthur Hugues, muy cuidados en lo que se refiere a los diálogos y a los efectos sonoros. Por cierto, usted mencionaba en su pregunta la puesta en escena, y ese concepto cobra mucho sentido si hablamos del radiodrama que la CBS emitió desde septiembre de 1932: *Fu Manchu Mysteries*. Este programa se radiaba desde un escenario, donde los actores, ataviados a la manera de sus personajes, emocionaban al público con sus evoluciones. Quien daba vida al villano oriental era John C. Daly. Su enemigo, el heroico Nayland Smith, era interpretado por Charles Warburton, un actor shakespeareano, muy identificado con el personaje de Shylock.

J.J. PLANS: La emisión desde un teatro, para de ese modo impresionar a los espectadores con la presencia física de los intérpretes, es una práctica que he llevado a cabo en programas dramáticos como *Sobrenatural* e *Historias*. Obviamente, la escenificación comprende la lectura del guión por parte de la compañía de actores. No obstante, aun tratándose de una propuesta sencilla, el espectador llega a implicarse con intensidad en la dramaturgia. En nuestro caso, la acogida es muy favorable, y cuando escenificamos el programa en el Teatro Jovellanos, el público ovetense llena la sala. No me cabe duda de que este tipo de propuesta es muy favorecedora en el terreno cultural. De hecho, el teatro debiera figurar entre los objetivos de las cadenas públicas, tanto en su vertiente radiofónica como en la televisiva.

—Aprovechando esta mención a los actores, podemos encaminar en esa línea nuestro diálogo. Por no salirnos del género fantástico, cabe recordar a un intérprete que lo cultivó largamente, Bela Lugosi, estrella ocasional de seriales de radio como Suspense. *También viene al caso mencionar a Brent Morrison, quien protagonizó la versión radiofónica de* Drácula *en 1931.*

J.L. GONZÁLEZ: Aunque Morrison es un actor de indudable prestigio, pueden darse por perdidas las bobinas de su *Drácula*. No deja de ser curio-

so que este radiodrama, aun coincidiendo en el tiempo con la película de Tod Browning, fuera interpretado por alguien distinto a Bela Lugosi, de quien, por cierto, sí poseemos registros: existe un disco que contiene algunos de sus episodios en la serie que usted menciona. Lleva por título *Bela Lugosi: Suspense*. De todos modos, ya que nos referimos a la figura del vampiro en los medios masivos estadounidenses, quiero recordar una producción muy querida por los radioyentes de ese país: *I Love a Mystery* (1938-1945), cuyo productor y principal guionista, Carlton E. Morse, introdujo en muchos de sus episodios argumentos inspirados en la criatura de Bram Stoker.

—Ha tenido Morse una merecida fortuna en la radio. Pero más que el juicio de quienes lo admiran, podría informarnos de su talento la lectura de sus libretos. A su parecer, ¿cuáles son las principales influencias que recogen esos guiones?

J.L. GONZÁLEZ: Su proclividad hacia la trama aventurera y misteriosa tiene dos antecedentes muy obvios: H. Rider Haggard y Arthur Conan Doyle. En el género gótico fue su maestro el ya citado Stoker. Sin duda, Morse hizo propaganda entusiasta de los tres autores.

—Su mención de Stoker me recuerda a otro personaje que realizó una versión radiofónica de Drácula*: Orson Welles.*

J.L. GONZÁLEZ: Muy hermosa, por cierto. Lo más interesante de esa adaptación es la fidelidad y el temple dramático con los cuales Welles abordó el texto original. Fue emitida en 1938, y forma parte de los montajes del Mercury Theater. A este propósito, le contaré algo escasamente conocido. Orson Welles interpretó dos papeles antagónicos: Seward y el Conde Drácula. Para darnos idea de su brillantez, tiene interés resaltar el modo en que los especialistas norteamericanos aún alaban ese trabajo. Ni siquiera una versión tan ambiciosa como la producida en 1974 por el *Radio Mystery Theatre* de la CBS llegó a rebasar ese listón. Y eso, aun contando en su reparto con actores tan dotados como Mercedes McCambridge.

—¿Qué importancia les conceden a los montajes del Radio Mystery Theatre*?*

J.L. GONZÁLEZ: Bien, la verdad es que muchos de sus guiones estaban impregnados del viejo encanto del radiodrama clásico, elaborado por escri-

tores como Carlton E. Morse. Su productor era Himan Brown, quien acabó siendo otro de los grandes apoyos del equipo de guionistas. De todos modos, para comprobar la calidad de sus emisiones, basta con acceder a alguna de las numerosas grabaciones que se han ido comercializando durante los últimos años.

—Si nos ceñimos al periodo que va desde 1929 hasta 1950, las principales monografías acerca de este asunto coinciden en subrayar la calidad literaria de guionistas como Norman Corwin, Willis Cooper y Arch Oboler. ¿Destacarían a alguno de ellos por encima de los demás?

J.L. GONZÁLEZ: De los autores que usted menciona, yo prefiero a Oboler, y hago esa elección por múltiples razones que sería extenso detallar. Hay en su carrera un detalle interesante: alternó su actividad radiofónica con la producción de seriales cinematográficos. Por otro lado, fue un creador atrevido. Basta reparar en el hecho de que su primer radiodrama, *Lights Out*, introducía tramas granguiñolescas, estremecedoras, tan descomedidas que, en un primer momento, los responsables de la emisora consideraron que no era apropiada su difusión. De todos modos, el recuerdo de Oboler permanece vivo en la obra de posteriores libretistas. Ajustándonos a nuestro país, el propio Juan José Plans comparte con este guionista americano un inequívoco sentido del espectáculo y una fantasía admirable.

J.J. PLANS: Curiosamente, hay excelentes novelistas que no pueden escribir un libreto radiofónico porque son incapaces de *oír* su relato, pues desconocen el valor de la palabra dicha en voz alta. Entiéndase que con esta frase describo una habilidad, cuya ausencia no resta méritos a quienes se centran en una sola cara del proceso. De todos modo, aunque lo que me agrada es elaborar mis propias creaciones, los programas dramáticos que he dirigido últimamente, como *Sobrenatural* e *Historias*, suelen ofrecer versiones de los títulos clásicos de la narrativa fantástica. Versiones muy fieles, que suelen ir acompañadas por todo un aporte documental y crítico, en el cual se incluye la biografía de los autores y muchos otros detalles con los cuales puedo hacer más comprensible cada obra.

—En esta línea, el rigor de un programa como Historias *contrasta con el perfil folletinesco y aparatoso de las creaciones que venimos comentando. Permítanme que vuelva a estas últimas para recordar a Brent Morrison, uno de sus intérpretes más renombrados. Antes lo citábamos a propósito de Drácula, pero quizá su creación más famosa sea* La Sombra, *una figura*

fundamental del radiodrama anglosajón. Desde el 31 de julio de 1930, este personaje protagonizó el espacio Detective Story Hour, *y a juicio de sus historiadores, nada caracteriza tanto a los seriales de aquel periodo como las aventuras de dicho héroe. ¿Coinciden ustedes en ese argumento?*

J.L. GONZÁLEZ: Sin duda, considero justa esa apreciación, fundada no sólo en la popularidad del personaje sino en su trayectoria. Una anécdota servirá para explicar lo que digo. El espacio *Detective Story Hour* estaba patrocinado por una compañía minera, la Blue Coal Company, con la intención de vender una revista llamada igual que el programa. Tal fue el éxito del personaje central, *La Sombra*, que los lectores acudían al quiosco a solicitar una revista con ese nombre. Fue entonces cuando el escritor Walter B. Gibson empleó un pseudónimo –Maxwell Grant– para elaborar las novelas de *La Sombra* que todos conocemos, llevadas asimismo a la radio, al cine y al cómic. Usando como banda sonora una composición de Saint-Saëns, la serie fue protagonizada por Bill Johnstone entre 1938 y 1943. Posteriormente, Johnstone cedió su lugar a ese soberbio intérprete a quien usted mencionaba: Brent Morrison. A modo de curiosidad, le diré que la invisibilidad del héroe fue un detalle inspirado en otro serial de éxito, *The Amazing Interplanetary Adventures of Flash Gordon* (1935).

—También Orson Welles prestó su voz a La Sombra.

J.L. GONZÁLEZ: En efecto, Welles dio vida a *La Sombra* y a su *alter ego*, el millonario Lamont Cranston. Llevó a cabo ese trabajo contratado por la Mutual Network, desde septiembre de 1937 hasta agosto de 1938. Sin embargo, no parece claro que el actor diese importancia a ese quehacer. De hecho, no pocas veces llegaba al estudio sin haber leído los guiones. Eso ponía particularmente nerviosos a sus compañeros, entre quienes se contaba la magnífica Agnes Moorehead.

—Moorehead figuraba entre los integrantes de la compañía de Welles, el Mercury Theatre. Fueron John Houseman y Welles quienes llevaron ese proyecto a un estudio de radio, iniciando desde la CBS la programación del Mercury Theatre on the Air. *Aparte de sus adaptaciones de* Frankenstein *y* Drácula, *ha pasado a la memoria popular su emisión del 30 de octubre de 1938, en la que adaptaban* La guerra de los mundos, *de H.G. Wells. ¿Cómo creen que puede explicarse el pánico motivado por dicho programa?*

J.J. PLANS: Pensemos en la fecha de emisión: octubre de 1938. Las tensiones internacionales permiten comprender el modo en que reaccionó el

público norteamericano, aun a pesar de que la emisión de Welles llevaba anunciándose desde una semana antes. No es difícil imaginar que el oyente que escuchase el programa creyera en la posibilidad de una invasión alienígena porque ya temía muy seriamente la amenaza exterior, encarnada en países como Japón.

J.L. GONZÁLEZ: Cuando se revisa el formato del programa, cabe advertir que casi todo el drama simula un boletín informativo. Todos los resortes fueron tocados para hacer creer que los extraterrestres habían iniciado un ataque destructivo. Así, una transmisión musical desde el Park Plaza Hotel de Nueva York queda interrumpida por un noticiario. En éste figura la entrevista a un astrónomo del Observatorio de Mount Jennings, en Chicago, comentando unas supuestas explosiones de gas en Marte. Vuelve luego a oírse la orquesta del Park Plaza, pero la melodía no dura mucho, porque un tal profesor Pierson habla desde el Observatorio de Princeton, antes de conectar con el Museo de Historia Natural de Nueva York, donde los sismógrafos registran movimientos telúricos. La situación se altera decisivamente cuando un meteorito se estrella en Nueva Jersey, cerca de Grovers Hill.

—Lo más atractivo de esa dramatización son los constantes golpes de escena que varían el rumbo del relato. Por ejemplo, el supuesto meteorito es en realidad un cilindro metálico de veinte metros, del cual surge un monstruo de ojos fosforescentes. Un rayo de fuego es su arma contra los terrícolas, y el propio reportero que guía la transmisión perece carbonizado. En este sentido, parece que Welles se limita a llevar hasta sus últimas consecuencias la estructura y artificios del radiodrama por entregas.

J.J. PLANS: Pero ese factor no explica el pánico de los norteamericanos. Ciertamente, el *Mercury Theatre on the Air* ya había programado otras adaptaciones, en la línea de *Drácula*. Bajo este ángulo, me gustaría insistir en un detalle que antes comenté: la función inspirada en H.G. Wells había sido publicitada por la cadena CBS durante una semana, pero el público, atenazado por el temor a una invasión *real*, no calificó la transmisión como un juego de ficciones. Muy al contrario, creyó en todo cuando se le relataba. Algo muy semejante sucedió en la década de los cuarenta, cuando una emisora peruana repitió la experiencia.

—Quizá por acentuar ese alarde, el propio Orson Welles solía contar cómo un buen amigo suyo, el actor John Barrymore, no reconoció las voces del Mercury Theater *y también fue presa del miedo a los marcianos.*

J.L. GONZÁLEZ: No me sorprende demasiado esa confusión. Imagine a qué extremos llegó la ola de terror. Las familias huían de sus hogares, la policía de Nueva York llegó a recibir más de dos mil denuncias en quince minutos y muy pronto se dieron casos de alucinación colectiva. Incluso hubo áreas de Nueva Jersey donde la gente creyó ver meteoros y criaturas extraterrestres. No obstante, volviendo a su anterior pregunta, le diré que el juego de arquetipos aquí empleado es, sin duda, muy redundante en el contexto de los medios masivos. De ahí que los oyentes cooperasen tan activamente a la hora de adjudicar sentido a esa narración de marcianos y desastres.

—Hablamos de un género como la ficción científica, en el que no es difícil adivinar una propuesta ideológica que suele doblegarse a las exigencias del mercado. Pienso ahora en uno de los primeros héroes espaciales, Buck Rogers, *creado en 1929 por Dick Calkins y Philip F. Nowlan, a partir de un relato de este último,* Armaggedon 2419 A.D. *Atendiendo al perfil superheroico de Rogers y a su claro etnocentrismo, quizá se pueda explicar su éxito a partir del modelo doctrinal que defendía. De hecho, su adaptación por parte de Jack Johnstone es uno de los mayores éxitos de la radio estadounidense y dio lugar a una extensa mercadotecnia.*

J.L. GONZÁLEZ: Como usted sabe, Eco habla de una ideología de la consolación, claramente aplicable al caso de *Buck Rogers*. De todas formas, me interesa sobremanera ese folletín, pues resume bastante de cuanto llevamos dicho. Además de resaltar el estilo de vida americano por oposición al *peligro amarillo*, permitió estructurar una maquinaria productiva que dio lugar a todo tipo de negocios. La CBS emitió cuatro episodios a la semana desde 1931 hasta 1939, e incluso llegó a crearse una asociación infantil de admiradores, los *Solar Scouts*, que me recuerda promociones más recientes, a propósito de franquicias como *Star Trek* o *La guerra de las galaxias*. De idéntico modo, cuando en 1940 George Lowther diseñó su adaptación radiofónica de *Superman*, cuidó mucho ese aspecto comercial, e incluso popularizó lemas al estilo de «¡Es un pájaro! ¡Es un avión! ¡Es Superman!».

J.J. PLANS: En España hubo un caso similar. Los cuadernos apaisados de la historieta *Diego Valor* (1954), dibujados por Buylla y Bayo, dieron lugar a toda suerte de productos: desde álbumes de cromos hasta un himno infantil, sin olvidar una adaptación dramática en la radio. Conviene aclarar a este respecto que las emisoras de la época cultivaban este tipo de forma-

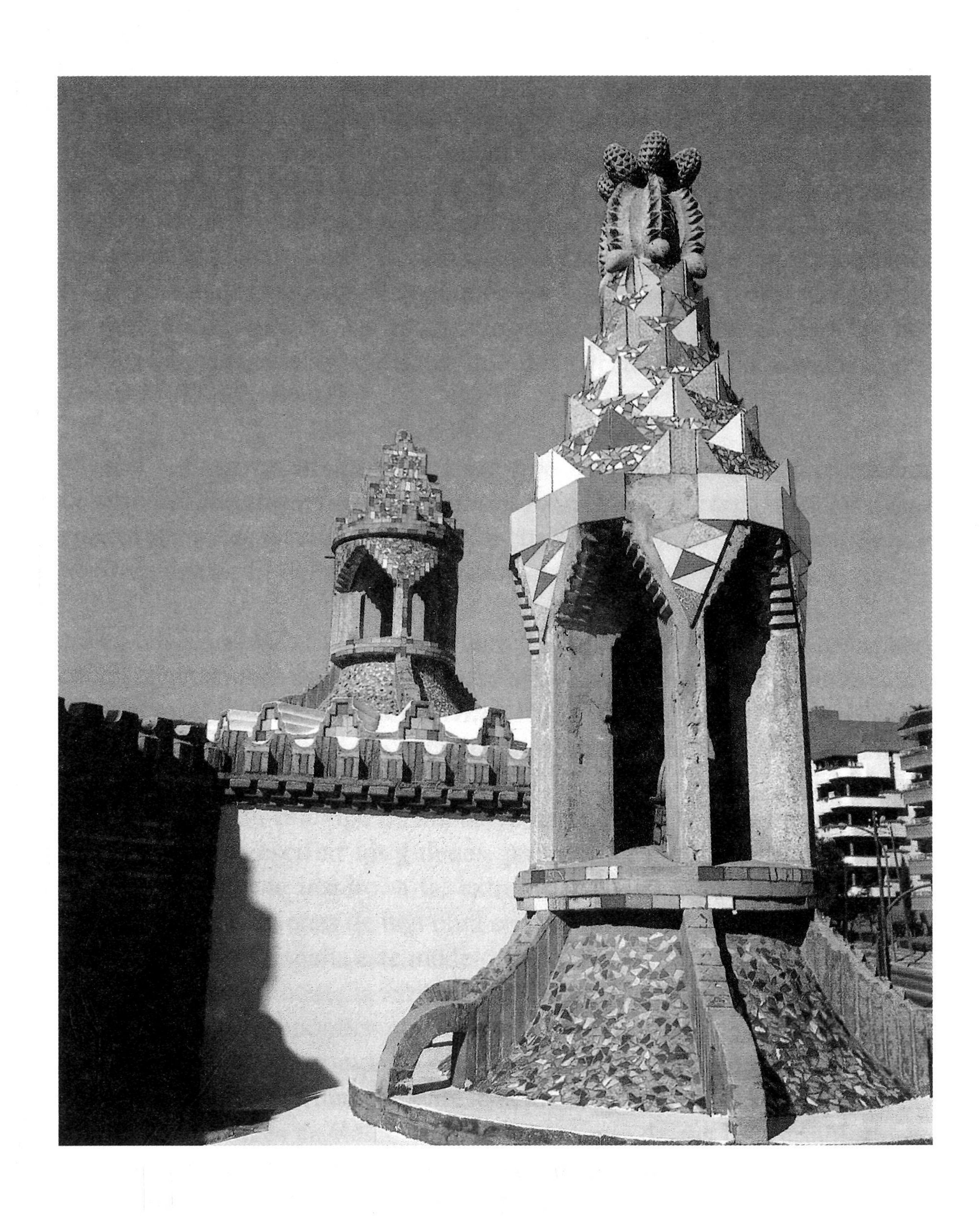
tos. Yo mismo empecé en la radio en 1969, con un programa de argumento fantástico que se titulaba *Escalofrío*. Con el tiempo, la producción dramática se ha ido olvidando, aunque el público todavía se apasiona cuando se le ofrecen representaciones de calidad. Lamentablemente, los medios disponibles no bastan para realizar montajes de gran envergadura, y si bien me gustaría adaptar novelas como *Cumbres borrascosas*, su elevado número de personajes me impide concretar esa iniciativa. En contraste, durante su periodo de apogeo, las producciones dramáticas eran elaboradas por cuadros de actores muy nutridos, que nos permitían radiar novelas como *Tirant lo Blanc* y *Ben-Hur*.

—En los países anglosajones, ese tipo de dramatizaciones continúan comercializándose en forma de audiolibros, *registrados tanto en* CDs *como en* cassettes. *Así sucede, por ejemplo, con la versión en diez episodios que la BBC hizo de* El Señor de los Anillos *en 1961.*

J.L. GONZÁLEZ: El caso de la obra de Tolkien no es el único, e incluso caben adaptaciones en sentido inverso al que menciona. Un radiodrama tan popular en el Reino Unido como *Hitch Hiker's Guide to the Galaxy* (1978), de Douglas Adams, ha dado lugar a varias novelas de gran éxito editorial.

J.J. PLANS: En este tipo de iniciativa, la fidelidad al texto es fundamental. A la hora de escribir los guiones, procuro ser muy fiel al original literario en el cual me inspiro, a tal extremo que incluso detallo diferencias entre distintas ediciones de una obra como *Frankenstein*, de Mary Shelley. Por desgracia, en España este modelo radiofónico empieza a estar en desuso. Como antes indiqué, la razón es obvia: los programas dramáticos exigen un esfuerzo económico que no todas las empresas pueden afrontar. Es necesario formar una compañía estable y llevar a término un laborioso proceso de montaje. Afortunadamente, cuando en 1993 propuse un espacio de estas características en Radio Nacional, el apoyo de sus responsables permitió la elaboración de un radiodrama de tema fantástico, capaz de atraer a una audiencia fiel. Y dado que los jóvenes lo siguen con interés, no está de más insistir en su labor de fomento literario. Una labor que, realizada a otro nivel y abriendo el abanico de adaptaciones, permitiría difundir nuestro acervo literario a través de las ondas.

PUNTOS DE VISTA



Antoni Gaudí: Torre de ventilación del comedor. Finca Güell. Barcelona

El genio constructor de Gaudí

Javier García-Gutiérrez Mosteiro

Cuando se cumplen los ciento cincuenta años del nacimiento de Gaudí asistimos a una plena recuperación de su nombre; nos resulta difícil de comprender que su obra, tan celebrada hoy internacionalmente, fuera postergada durante un tiempo entre las arquitecturas europeas que surgieron a caballo del cambio de siglo.

Aunque entroncado en el modernismo catalán, constituyó Gaudí una poderosa singularidad; y esta singularidad puede estar, precisamente, en el origen de tal olvido. Se ha señalado que la experiencia de Gaudí –tan varia y compleja que no daba lugar a crear escuela– no constituyó una continuidad en el ulterior desarrollo de la arquitectura moderna. ¿Cabe pues entenderlo como canto del cisne del siglo XIX o incluirlo entre los arquitectos de vanguardia?

La profusa bibliografía que sobre el maestro catalán se ha producido a lo largo del siglo XX ha venido clarificando esta cuestión; si tras la desaparición de Gaudí, en 1926 –justo cuando el panorama arquitectónico español se abre a la arquitectura moderna–, su figura quedó historiográficamente aislada, posteriores estudios han apuntado la conexión con las innovadoras formas que surgirían tras la Guerra Mundial. El propio Pevsner, que apenas había citado el nombre de Gaudí en las primeras ediciones de su célebre *Pioners of Modern Design*, reconocería en la segunda edición en castellano (1963) lo incuestionable de elevarlo –como resurrección sintomática, señalaba– a una posición prominente en el cuerpo del texto (y aun llegaría a afirmar que «Ronchamp tiene más en común con la Sagrada Familia que con el estilo cuyo temprano desarrollo es tema de este libro»). Otra cuestión es el ascendiente que la obra de Gaudí pudiera haber ejercido, más allá de lo estrictamente arquitectónico, en el orden de la plástica, particularmente en las formas expresionistas de las décadas siguientes.

* * *

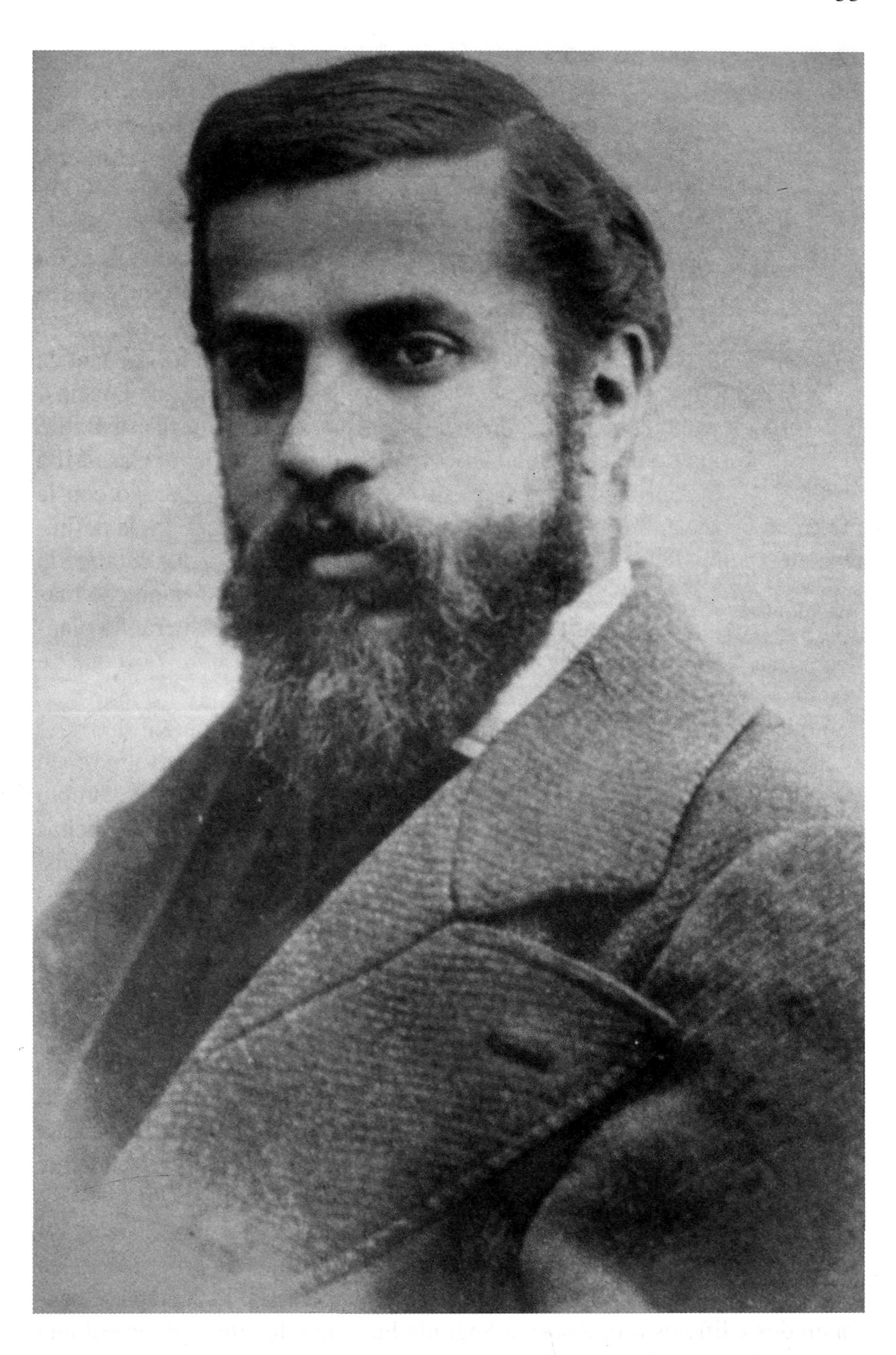
Antoni Gaudí, hijo de un artesano calderero –apuntemos la influencia que ello pudo ejercer en su especialísima atención a las artes aplicadas– nació en Reus en 1852. En 1873 se había instalado en Barcelona, en cuya Escue-

la de Arquitectura –recién creada entonces– empezó sus estudios. En paralelo a la carrera en la Escuela conoció otra formación profesional que dejaría honda impronta en su personalidad: ésta, desde luego, venía marcada desde muy joven por su interés hacia la práctica, hacia el encuentro material y concreto –más allá de las divagaciones teóricas– con el objeto arquitectónico. Colaboró así en los estudios de profesionales como Joan Martorell, Josep Fontseré i Mestres y Francisco de Paula del Villar (con éste trabajó en las obras de Montserrat: la impresión de los volúmenes de esta montaña mítica acompañaría a Gaudí toda su vida).

Titulado en 1878 y comenzada su andadura profesional, llegó enseguida a la formulación de un personal código expresivo; en 1883 realizó dos obras claramente significativas, que, con decidido gesto, venían a cerrar su etapa de formación: el experimento del pequeño casino de «El Capricho» en Comillas y la Casa Vicens en Barcelona, en la que –desde la construcción, y con cierta mira en el uso mudéjar del ladrillo– registró un denodado esfuerzo por subvertir las formas, ya inoperantes, del eclecticismo.

A partir de ahí su camino marca un reconocible hito. En 1884 recibió el encargo más relevante en su carrera y que, prolongado hasta sus últimos días, llegaría a imbricar –casi identificar– el ejercicio profesional con su propia peripecia vital y místico-religiosa: las obras del templo expiatorio de la Sagrada Familia, en Barcelona; éstas habían sido iniciadas por Francisco de Paula del Villar, según el gusto neogótico a la sazón imperante (recordemos que por entonces el Marqués de Cubas había puesto la primera piedra del «no ya gótico –en palabras de Gaya Nuño–, sino supergótico» esfuerzo, también inacabado, de la catedral de la Almudena en Madrid). La Sagrada Familia fue una obra cambiante y animada como de vida propia, que fue levantándose mientras Gaudí ideaba sus más innovadoras arquitecturas; su configuración estructural, con una insólita aplicación de principios mecánicos que se traducen en formas expresivas, queda en la historia de la arquitectura como una de las más revolucionarias invenciones de la construcción abovedada.

Ese mismo año de 1884 realizó el primer proyecto de importancia para Eusebio Güell: las célebres caballerizas de *Les Corts* en Barcelona (sede hoy de la Cátedra Gaudí, que regenta el profesor Bassegoda Nonell); la figura de Güell se constituyó, a la manera del Renacimiento, en el gran mecenas de Gaudí: su nombre queda hoy indisolublemente unido al del arquitecto. Para Güell levantaría Gaudí, más tarde, buena parte de su más preciada obra: el palacio Güell en la barcelonesa calle del Conde del Asalto (1886) –arriesgada apuesta del mecenas por una insólita y atrevida arquitectura–; la Colonia Güell en Santa Coloma de Cervelló (1890); y el monumental, delicado y transgresor, entre arquitectura y naturaleza, mundialmente famoso Parque Güell (1900).



Antoni Gaudí

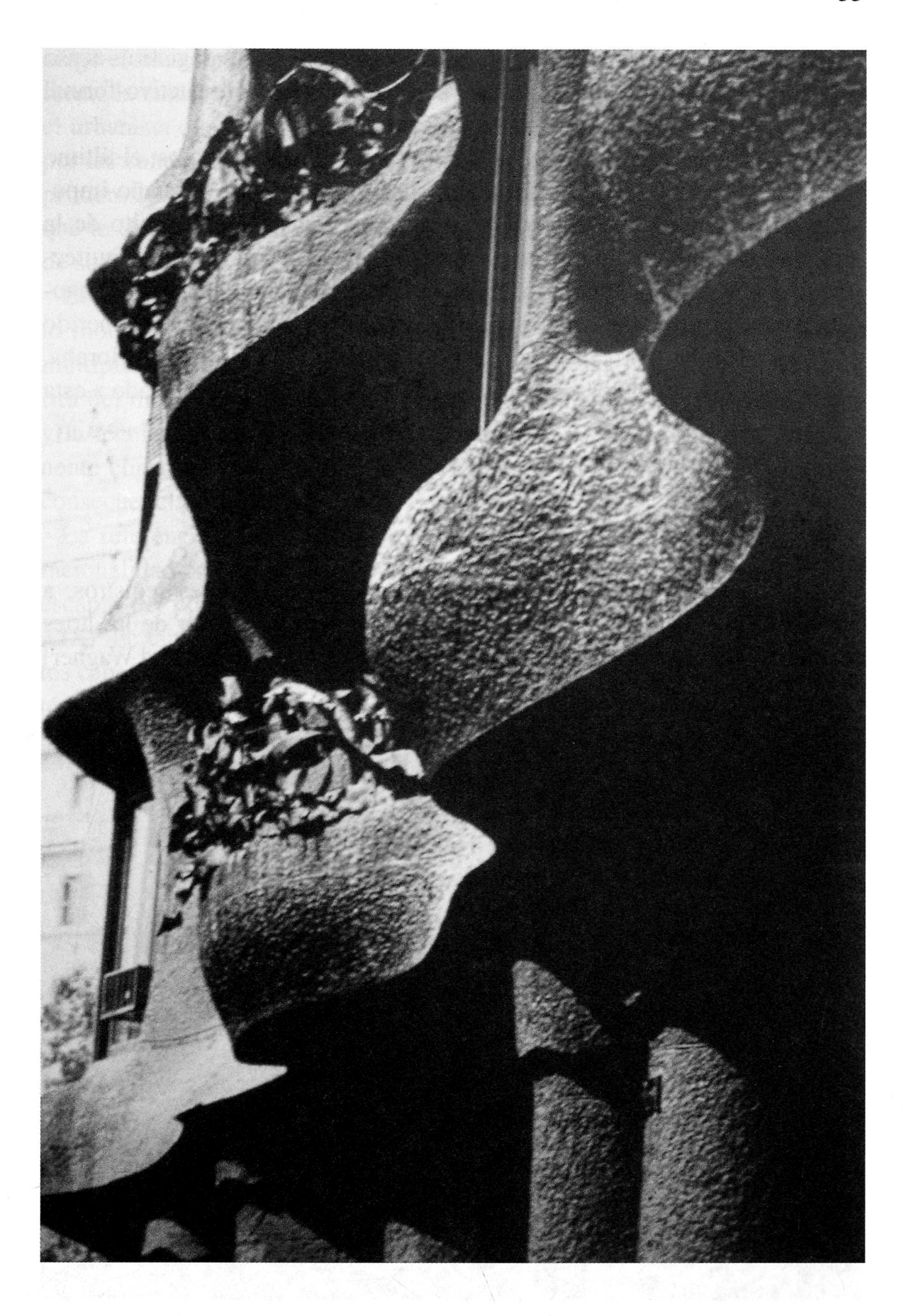
Mientras tanto construiría en Barcelona (y mientras Barcelona –su Ensanche– se construía a ritmo vertiginoso) otros radicales proyectos: la rara imagen de racional modernidad –los singulares arcos de ladrillo– del Colegio de las Teresianas (1888); la Casa Calvet (1898); el inicio del estructural organicismo de su última etapa, apuntado en Torre Bellesguard (1900). La obra de Gaudí se acota básicamente en la ciudad de Barcelona, y puede verse en ello una cierta correspondencia biunívoca (no perdamos de vista que las dos grandes aportaciones de Barcelona a la cultura arquitectónica mundial son el ensanche de Cerdá y la obra de Gaudí).

Al Ensanche barcelonés aportó Gaudí la fuerza y perturbación semántica de sus arquitecturas; muy representativas –ambas en el Paseo de Gracia–, son sus dos principales ideaciones de vivienda colectiva: la Casa Batlló (1904), reforma de un edificio anterior; y la justamente célebre Casa Milá (1906-1910). La primera marca, en su más que expresivo diálogo con la medianera y recién levantada Casa Ametller de Puig i Cadafalch, la definitiva superación de Gaudí respecto a las formas del *Modernisme* catalán; la segunda –«La Pedrera»: la cantera, monolítica y ondulante– va mucho más allá y barrunta, en su configuración formal y constructiva –liberando plantas, fachadas, cubierta–, los *cinco puntos de una nueva arquitectura* que Le Corbusier formulará veinte años después.

Para otros ambientes, muy distintos al de Barcelona, también ideó proyectos: el Palacio Episcopal de Astorga (1887); la «Casa de los Botines» en León (1891); y aun el sorprendente proyecto –no realizado– de un templo para las Misiones Franciscanas en Tánger (1892), que incluye esbeltas torres de afilada forma parabólica, no muy disímiles de las que levantaba en la Sagrada Familia y que guardan extraño parentesco –y ello es indicativo de la versatilidad formal de Gaudí– con las tradicionales construcciones en barro del Tchad, Mali o Costa de Marfil.

Entrando en el nuevo siglo –justo cuando las nuevas generaciones de arquitectos catalanes inician un cierto desapego hacia las formas gaudianas– conoció la obra de Gaudí sus primeras notables resonancias internacionales. En 1908 recibió el encargo de un proyecto para un hotel-rascacielos en Nueva York, que ideó de acuerdo a sus fantásticas formas de apuntados paraboloides; dos años después exponía su obra en la *Société Nationale de Beaux Arts* de París.

Los últimos años de trabajo de Gaudí corroboran la magnitud de su busca, en la que, con absoluta desenvoltura técnica, parecía proponerse –en *tour de force*– nuevas dificultades para poder superarlas. Esta etapa se centra en dos edificios religiosos: la Sagrada Familia y la iglesia de la colonia Güell en Santa Coloma de Cervelló, de la que sólo se llegó a construir la



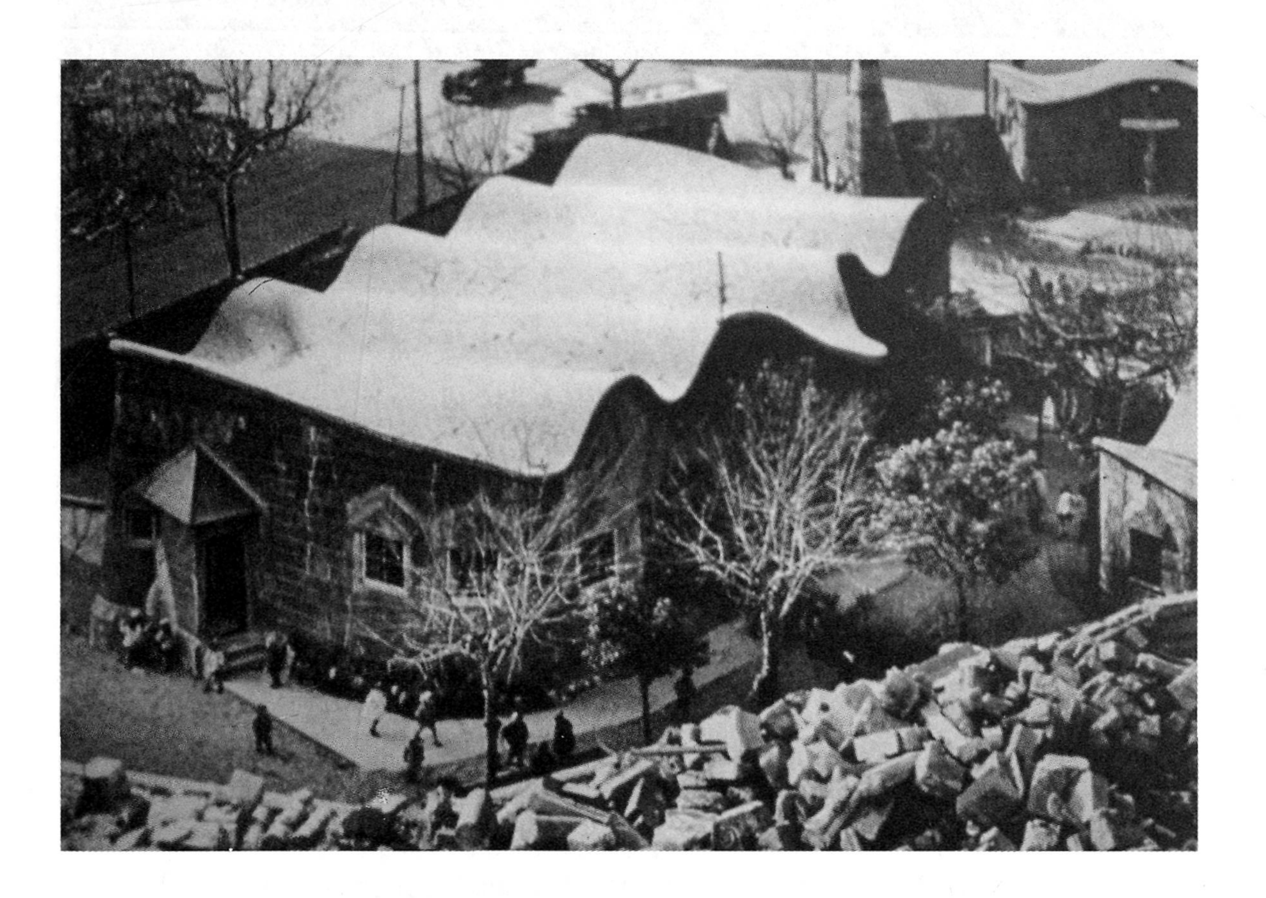
Fachada de «La Pedrera»

cripta (1898-1915); ambos edificios constituyen un claro registro –acaso más explícito en su propio ser inacabado– del sentido constructivo-formal que lleva Gaudí a extremas consecuencias.

Esa busca nada tenía ya que ver con los coetáneos arquitectos; el último Gaudí, refugiado y casi viviendo hasta sus últimos días en el sueño imposible de la Sagrada Familia, era ya una singularidad en el ámbito de la arquitectura catalana. Era impensable el progreso de la aventura arquitectónica que aún alimentaba, heroicamente, aquel anciano que nadie reconoció cuando la tarde del siete de junio de 1926 un tranvía le dejó malherido en la avenida de Corts; y que tres días después toda Barcelona lloraba, consciente ya del fabuloso patrimonio que el arquitecto había legado a esta ciudad.

El orden de la construcción

La inabarcable figura de Gaudí comprende muy disímiles registros, a menudo contradictorios entre sí: junto al arquitecto integrador de las artes (cabe cifrar en ello su admiración por el ideal romántico de Richard Wagner)



Escuela de la Sagrada Familia

surge el artista plástico y aun el artesano que con sus propias manos transforma la materia; junto al diseñador del detalle que trabaja a escala natural, el urbanista que propone una idea de ciudad; junto al espíritu preocupado por las condiciones sociales de la clase trabajadora (apuntemos uno de sus primeros proyectos, para la Cooperativa Obrera de Mataró), el misticismo que le llevaría a sentir sus propias construcciones como extensión natural de sus experiencias religiosas.

El poder ordenador de la construcción es para Gaudí –incluso en el ámbito moral– clave esencial de su pensamiento, y natural cemento entre los múltiples dominios de definición de su prodigiosa personalidad. Si el espíritu del momento otorgaba un singular valor a los progresos de la ciencia y la técnica, Gaudí –investigando nuevos caminos en torno a la componente constructiva de la arquitectura– llegaría a inopinadas y portentosas consecuencias.

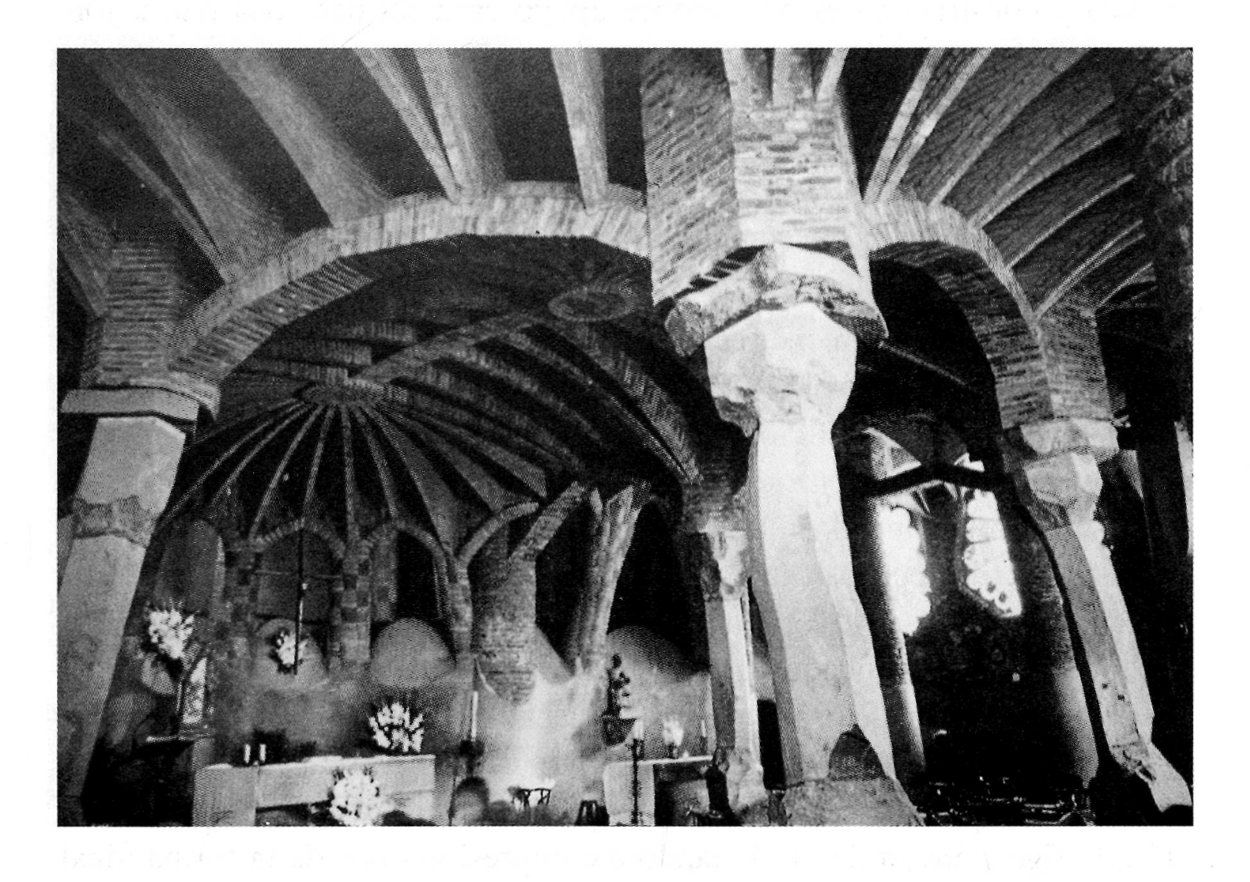
La referencia a Viollet-le-Duc es aquí inevitable; el seguimiento de la racionalidad constructiva que postuló el arquitecto francés, como vía para escapar del confuso panorama arquitectónico que se dibujaba mediado el XIX, fue también abrazado por el arquitecto catalán, que en tantos aspectos cabe definir como preclaro seguidor de las teorías violletianas. La razón técnica y constructiva es para ambos apoyo cardinal para una nueva formalización arquitectónica (no nos extraña, pues, que la arquitectura gótica –donde forma y construcción alcanzan una más estrecha síntesis– fuera un firme punto de partida para los dos arquitectos); en consecuencia, la desinhibida investigación de materiales históricos, abierta a la redefinición de esquemas estructurales y procesos constructivos presidirá la práctica de Viollet y la de Gaudí.

Gaudí –fundamentalmente centrado en materiales tradicionales como la piedra y el ladrillo– llevó a un límite insospechado la redefinición estructural y mecánica del edificio; liberándose de la esencial verticalidad de los elementos que componen el esqueleto gótico, se adecua a la trayectoria real de las líneas de empujes de las bóvedas mediante arcos parabólicos y catenarios, que conducen las cargas incluso mediante pilares inclinados (Sagrada Familia, iglesia de la Colonia Güell).

El sorprendente procedimiento de Gaudí, completamente penetrado de esa busca de racionalismo estructural, se fundamenta en el principio de los arcos catenarios invertidos: si la forma que adopta una cadena sometida a su propio peso es la curva catenaria, en la que los eslabones trabajan a tracción, la figura invertida –trabajando a compresión– nos da la forma ideal de la línea de empuje de un arco. Este principio, ya conocido desde tiempo

atrás, no había sido aplicado directamente a la arquitectura; es Gaudí quien lo aplicará con especial énfasis. Y lo hará partiendo de un procedimiento empírico ciertamente curioso: materializar las líneas de arcos y bóvedas –a partir de la planta del edificio a construir– con hilos de los que se cuelgan pequeños plomos proporcionales a los pesos propios de la estructura; las catenarias así constituidas, una vez fotografiadas e invertidas darían el trazado idóneo para el diseño de los elementos abovedados. Resulta revelador cotejar las fotografías originales de la maqueta estructural, invertida, que realizó Gaudí para la iglesia de la Colonia Güell y los primeros bocetos del proyecto, dibujados a partir de ese modelo.

La libertad lograda por Gaudí en la ideación de formas constructivas se registra con perfección en el uso desprejuiciado y radicalmente moderno de las bóvedas tabicadas. Este sistema constructivo (consistente en levantar bóvedas ligeras de albañilería, colocando los ladrillos de plano, de manera que se pueden ejecutar sin costosos sistemas de encimbrado cuando no directamente «en el vacío»), procedimiento que hundía raíces en la práctica vernácula del Mediterráneo y particularmente en Cataluña, fue retomado por Gaudí para llevarlo –aprovechando unas posibilidades hasta entonces no explotadas– a inesperadas materializaciones.



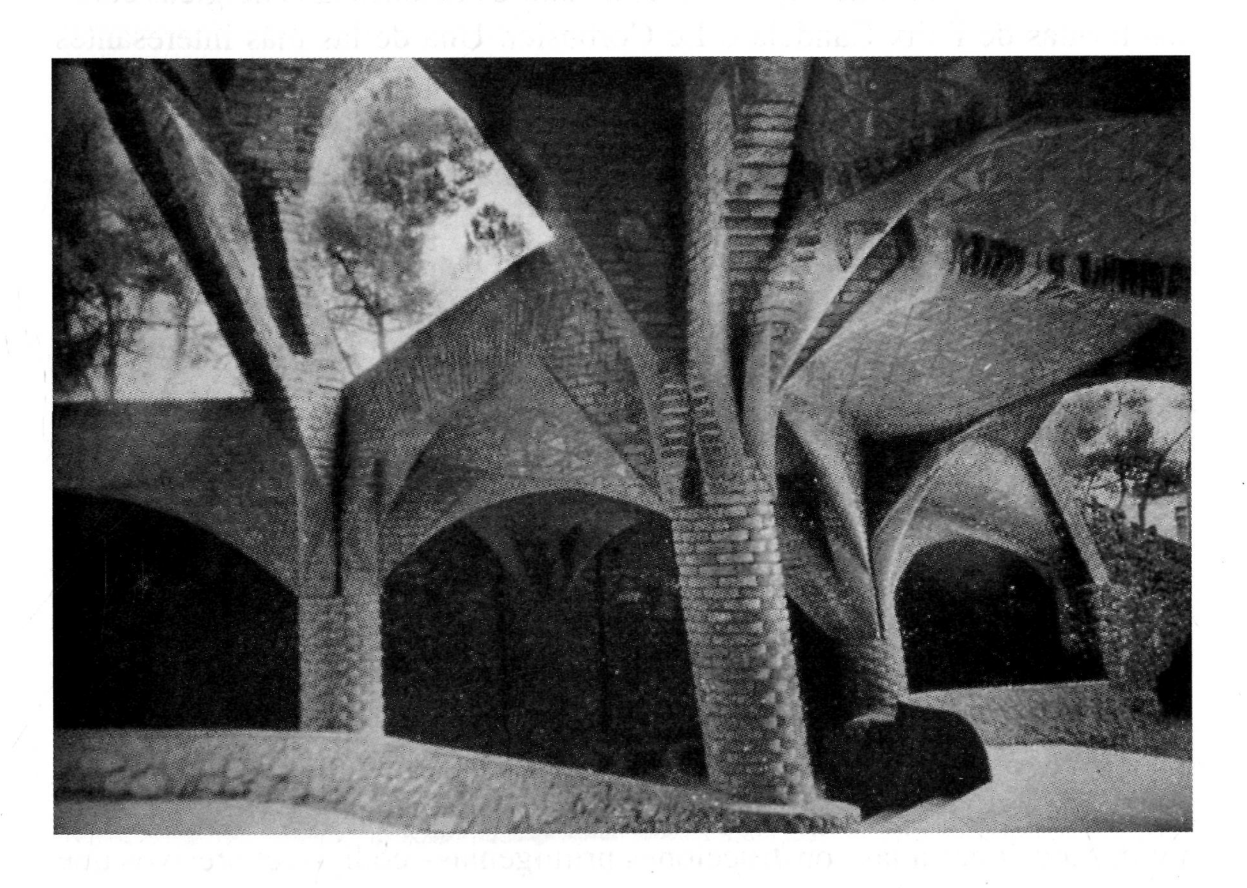
Cripta de la Colonia Güell

La práctica de bóvedas tabicadas, ya magníficamente exhibida en su Casa Vicens, fue recurrente en la obra de Gaudí; pero donde más interés llegó a tener fue en la ideación y generación de superficies regladas alabeadas, esas bóvedas sorprendentes, de intradós convexo, nunca vistas en la historia de la arquitectura hasta entonces; la construcción de superficies regladas –esto es, generadas por rectas, como los paraboloides e hiperboloides hiperbólicos, los conoides– partiendo de una estricta elementalidad conceptual ofrecían nuevas e insólitas formas, propicias a la permanente investigación formal-constructiva del arquitecto. Y aun, al abrigo de la sintética interacción que se produce en su pensamiento, alcanzarían improbables intenciones semánticas; tal es el caso de la teogónica interpretación hecha por Gaudí –siempre interesado por el simbolismo– de la generación formal del paraboloide hiperbólico: «Dos rectas vienen situadas de cualquier modo en el espacio, ambas infinitas y de igual naturaleza (Padre, Hijo); una tercera recta que resbala encima de las primeras, también de igual naturaleza e infinita como ellas, establece la unión entre las otras dos (Patre et Filioque procedit) que es el Espíritu Santo».

Las asombrosas superficies regladas de las bóvedas y pilares de la cripta de la Colonia Güell abrían un camino cuyos epígonos no podrían encontrarse hasta el centro del siglo XX, con manifestaciones tan enérgicas como las formas de Félix Candela o Le Corbusier. Una de las más interesantes aplicaciones que realizara del sistema de bóvedas tabicadas –que reclamó poderosamente la atención de Le Corbusier– fue para un pequeño y provisional edificio: la escuela junto a las obras de la Sagrada Familia; cubierta y muros portantes constituyen un todo orgánico: la bóveda tabicada, constituida por una superficie reglada y ondulada, se apoyaba en delgadas paredes de ladrillo también onduladas para satisfacer la condición de estabilidad frente a los empujes de la bóveda sin empleo de contrafuertes; este edificio reflejaba, con luz meridiana, la conjunción de construcción y forma en Gaudí.

Pero el portentoso genio de Gaudí queda siempre entre dos aguas. En la cripta de la Colonia Güell asistimos al denodado intento de aunar el orden constructivo y mecánico del sistema abovedado con la *deconstructiva* subversión de los elementos estructurales. Por una lado la configuración del edificio viene determinada por la estricta mecánica de las bóvedas; por otro lado, el lenguaje formal sienta una paradoja constructiva: el modo de generación de las bóvedas y las monolíticas columnas inclinadas, toscamente desbastadas, muestran un expresionismo primitivista que reclama –con nítidas alusiones a las construcciones primigenias– códigos expresivos que hunden raíces en el inconsciente.

La sorprendente formalización de esta cripta, donde Gaudí deja construido su nervio último, revela –con la explícita confrontación de los grandes vectores de su pensamiento– un punto crítico. Registra un empeño radical y personal, y es elocuente de esa gran paradoja de la arquitectura gaudiana, ese Gaudí que «esperpenta –como llegó a decir Benjamín Palencia– la forma constructiva», esa naturaleza geminada entre el principio ordenador de la construcción y el irreversible caos de lo destruido.



Atrio de la cripta de la Colonia Güell

Palabras de Gaudí. La arquitectura expresiva

Rafael García Alonso

La reciente publicación de los escritos completos de Antoni Gaudí ha vuelto a confirmar la escasez de textos propiamente teóricos del arquitecto. Hace veinte años fueron publicados un buen número de testimonios orales recogidos por Joan Bergós. Este mismo autor, y otros coetáneos de Gaudí, nos han informado también de la brillantez y abundancia de los frecuentes monólogos a los que era dado el arquitecto. Sin duda, Gaudí deseaba que su propia obra hablara por sí misma, lo cual no obsta para afirmar sin ambages el interés del arquitecto por la teoría. En efecto, sabemos que completó su formación técnica con la asistencia a clases de estética e historia del arte. También, que leyó cuidadosamente, realizando múltiples anotaciones, a un ejemplar del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* de Viollet Le Duc. En este artículo pretendo realizar una aproximación a la poética de Gaudí a través de sus palabras, dichas o escritas. Aparte del interés intrínseco de la misma, creo que dicha poética puede ayudar a comprender la identidad de su obra independientemente de las diferentes fases estilísticas detectables en ella. Pues profundizar en cómo entendía el arte, ante todo la arquitectura, contribuirá a comprender la posición del arquitecto ante la historia de ese medio expresivo así como el lugar donde él se veía a sí mismo. Profundizar en su poética nos ayudará probablemente a comprender cómo entendía su obra y qué pretendía hacer con ella.

1. Estilos y expresividad

Gaudí se forja en una Barcelona que vive el auge del modernismo sin que ello impida el influjo de un historicismo que rescata las formas de estilos del pasado como el románico, el renacentista o el gótico. El propio Gaudí, en su primera fase, experimentará un dilatado influjo historicista cuyo momento más claro se da entre 1887 y 1893 con los edificios neogóticos del Palacio Episcopal de Astorga y la denominada Casa de los Botines de León. Sin embargo, las palabras de Gaudí dan testimonio de un claro inte-

rés por, más que dialogar con el historicismo, desembarazarse de él situándose en la historia. Existen anécdotas de la preferencia de Gaudí por los estilos del gótico y del barroco –los cuales acentúan la verticalidad– en detrimento de otros como el renacentista –más proclive a la horizontalidad. Pero podría decirse que Gaudí no desea hacer obras de aquellos estilos, en forma de «neos», sino que siente afinidad por lo barroco en el sentido establecido por Eugenio d'Ors en 1935: atracción por el dinamismo, la dispersión, el movimiento, la sintonía con la naturaleza. Por decirlo con d'Ors, Gaudí habría ambicionado recuperar de forma personal el eón del barroco. En este sentido, no es contradictorio afirmar que deseaba tanto ser original como engarzar con la tradición, situarse en la línea del tiempo que proviene de los estilos del pasado y que aspira a ser continuada en el futuro. Valoraba positivamente la coexistencia de distintos estilos en un mismo templo apostando incluso porque la Sagrada Familia fuera continuada con lenguajes distintos al suyo[1]. Denostaba en cambio la imitación de estilos considerándola huérfana de pensamiento estético propiamente dicho. Como había probablemente Gaudí leído en Viollet Le Duc, cuando falta el estilo «es la manera lo que le reemplaza»[2], derivando en el pastiche. Así sucede cuando se emplea «no un arte que se identifique con la religión para *expresarla*, cual debiera ser, sino un arte que se impone como estilo. De aquí que las concepciones modernas son lo que pudiéramos llamar puramente *arquitecturales*»[3]. Es decir: en el puro mimetismo de estilos del pasado, en el historicismo, faltan ideas estéticas y lenguaje arquitectónico propio, estilo. O tal como lo denomina Gaudí, carácter. Se trata de construcciones faltas de vida porque carecen de poder expresivo.

Por el contrario, el eón barroco de Gaudí le impulsa a realizar una arquitectura la que podríamos calificar de expresiva entendiendo por ello que responde a una poética propia, tal como iremos viendo a lo largo de este ensayo. Podemos ir sintetizando por adelantado que esta poética lo es propiamente porque más allá de la arquitectura alienta en ella un vector metafísico. En efecto, Gaudí es expresivo por diversas razones: (a) sin que ello sea lo más importante, quiere expresar su propia personalidad. En una ocasión dijo que «en las artes no hay maestros; el único maestro es uno mismo»[4]. Un deber ser propiamente dicho que no excluye la remisión a la

[1] *Bergós, J y Llimargas, M., Gaudí.* El hombre y la obra, *Barcelona, Lunwerg editores, 1999, p. 64.*

[2] *Le Duc, V.,* L' architecture raisonnée, *París, Hermann, 1964, p. 164.*

[3] *Gaudí, A.,* Escritos y documentos, *Barcelona, El Acantilado, 2002, p. 51.*

[4] *Gaudí, A.,* Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos, *Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 1982, p. 120.*

tradición como ya he señalado; (b) desea expresar con talante mediterráneo el tiempo histórico de su modernidad. Para ello necesita alcanzar un lenguaje propio, lo cual abunda en la conveniencia de superar el historicismo; (c) Está convencido de que cada obra debe expresar una identidad peculiar: cada edificación debe tener una modulación específica y en ese sentido un estilo propio; (d) el conjunto de las obras de Gaudí expresa una concepción de la relación entre arquitectura y naturaleza.

En definitiva, lo meramente arquitectural es sobrepasado por la arquitectura expresiva en la medida en que Gaudí posee una concepción del hombre, del tiempo, del cosmos. Las dos últimas características nos ayudan, por otra parte, a comprender por qué la obra de Gaudí tiene un estilo propio –absoluto– independientemente de la variedad estilística –relativa– en ella advertible. Al escribir de esta manera aplicamos a Gaudí una distinción que seguramente éste leyó en Viollet Le Duc quien había definido estilo como «la manifestación de un ideal establecido sobre un principio»[5]. Y aclaraba que por estilo se puede entender «apropiación de una forma del arte al objeto. Existe entonces el *estilo absoluto*, en el arte, y el *estilo relativo*. El primero domina toda concepción y el segundo se modifica siguiendo el propósito del objeto»[6]. El estilo relativo corresponde a lo que Gaudí denomina el carácter de un edificio; por ejemplo, público o privado.

Realizadas estas precisiones se comprende mejor la superación hegeliana –superar algo conservando parcialmente sus características– que Gaudí pretendió realizar del gótico. Es, a este respecto, muy significativo que Bergós afirme que la consigna de Gaudí era: «hay que sumarse incesantemente»[7]. «Conviene ver lo que se hace usualmente y tratar de mejorarlo»[8]. Situado en el hilo del tiempo, de la historia, pero no historicista. Aspirando a tener estilo, y no manera, Gaudí realizó numerosas objeciones al estilo gótico. No nos detendremos en las más técnicas. Nos interesan más dos de fondo. En primer lugar, consideraba que el gótico era un estilo «del compás, de la fórmula»[9], meramente analítico y no sintético, tal como él defendía y aclararé más adelante. En segundo lugar, el gótico estaba falto de equilibrio, de unidad, de armonía, debido a su abuso del círculo y a la falta de unidad entre estructura del edificio y ornamentación. Como prueba de ello, argumentaba que en los edificios góticos la ornamentación era superflua puesto que su posible supresión no mermaría las cualidades de la

[5] *Le Duc, V.*, op. cit., *p. 145.*
[6] *Le Duc, V.*, op. cit., *p. 146.*
[7] *Bergós, J.*, op. cit., *p. 46.*
[8] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 94.*
[9] *Bergós, J.*, op. cit., *p. 59.*

obra. Con acierto, Gaudí concluía que con la imitación del estilo gótico se asumía un lenguaje extraño cuya iconografía –huevos, hojas acuáticas, etc– incorporaba a menudo significados que resultaban lejanos o incomprensibles a la mayor parte del público. Más aún, desaparecía la fuerza simbólica del gótico para retener únicamente, «formas puramente plásticas»[10], maneras.

El historicismo, en suma, está condenado al fracaso debido a su anacronismo. La tradición del Renacimiento y del gótico en que nos hemos formado no puede ser despreciada pero de nada sirve imitarla: los nuevos edificios no alcanzarán el nivel de los imitados y, sobre todo, no expresarán lo que se desea expresar, el tiempo presente[11].

2. El estilo como meta

La poética de Gaudí es consciente de la dimensión temporal, de la importancia de la tradición y de la obligación de «dar satisfacción al objetivo artístico de nuestra época»[12]. Gaudí busca, pues, un estilo para un tiempo, el de la sociedad industrial. Comentando la Exposición de Artes Decorativas, celebrada en 1881 en Barcelona, advierte de la necesidad de desarrollar un «gusto industrial»[13] convergente con las nuevas condiciones del trabajo. Considera que las cualidades industriales deben ser desarrolladas y propone la creación de una Escuela de Dibujo Industrial. El arquitecto se plantea, de este modo, el influjo que las creaciones artísticas pueden operar sobre el gusto colectivo. En este sentido es interesante señalar que recomendaba crear una ornamentación ajustada a la manera de ser de su tiempo y capaz de interesar «lo mismo a los sabios que a los que no lo son»[14]. Para ello tendría que ser acorde con las nuevas posibilidades de la construcción. El estilo debe ser, pues, adecuado al tiempo. Pero este estilo sólo puede surgir de la correcta adecuación a los factores básicos presentes en toda edificación: las condiciones físicas, el uso y el carácter. Aclaremos brevemente estos términos.

Al referirse a las condiciones físicas, Gaudí lo hace a los materiales y desarrollos técnicos de los que dispone. Afirma que «el estudio, los adelantos y los materiales imprimen un carácter especial y propio a cada edad

[10] *Gaudí, A.*, Escritos... op. cit., *p. 51.*
[11] *Gaudí, A.*, Escritos... op. cit., *p. 53.*
[12] *Gaudí, A.*, Escritos... op. cit., *p. 70.*
[13] *Gaudí, A.*, Escritos... op. cit., *p. 168.*
[14] *Gaudí, A.*, Escritos... op. cit., *p. 75.*

y a cada edificio»[15]. Las ventajas de los nuevos medios debían ser aprovechadas en todos los aspectos: elaboración mecánica de materiales, edificación, iluminación, ventilación, etc. Valga como ejemplo el interés que manifestó por usar ascensores[16]. La elaboración mecánica contribuiría, además, a reducir los costos de una mano de obra cuyo precio tendía a incrementarse cada vez más. Precisamente por ello, era consciente de la cautela con que debían ser introducidos estos nuevos medios debido a la posible hostilidad de los obreros hacia ellos.

Las construcciones arquitectónicas surgen como encargos para responder a las necesidades del comitente, público o privado. Por usos han de entenderse tanto las costumbres y modos de vida privados o colectivos como los fines a los que está destinada la obra artística. Por ello, es un uso propio de la modernidad el que las calles hayan sustituido a las plazas como lugar de encuentro, sea comercial o placentero. Igualmente, las obras artísticas –edificios, mobiliario– deben satisfacer las necesidades previstas. Recordemos, en efecto, cómo Gaudí conoció a su mecenas, Eusebio Güell, después de que éste hubiera admirado un expositor de guantes diseñado por el arquitecto.

El término carácter tiene en Gaudí dos sentidos: descriptivo y valorativo.

(a) En sentido descriptivo, con tal término Gaudí se refiere a lo que denominaba circunstancias estético-morales de una obra artística. Las edificaciones pueden tener carácter privado o público. Éste último, a su vez, puede ser de carácter religioso, civil o militar. Como puede comprobarse, en este sentido el término carácter se corresponde con lo que Viollet Le Duc denominaba «sentido relativo». La obra de arte no concluye en sí misma. Gaudí la concibe como punto de encuentro entre el artista, el receptor y la época. De ahí que escribiera –constituyendo un punto fundamental de su poética– que «la aspiración del arte es la plenitud del efecto que se propone»[17]. Pues bien, el carácter «relativo» de cada tipo de obra, y aún de cada obra concreta, promueve un tipo peculiar de efecto. Un objeto público, continuaba, debe tener carácter severo, grave y a ello contribuyen las formas sencillas y geométricas. En este sentido, la drástica simplificación que Gaudí ejecutó en su renovación de la catedral de Mallorca es probablemente una aplicación de la convicción de que se puede hacer «desaparecer las masas para llegar a un resultado espiritual»[18]. De forma similar, es obvio que, por su

[15] *Gaudí, A.*, Escritos... op. cit., *p. 75.*
[16] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 86.*
[17] *Gaudí, A.*, Escritos... op. cit., *p. 127.*
[18] *Gaudí, A.*, Escritos... op. cit., *p. 92.*

carácter, sólo el templo está obligado a inspirar el sentimiento de la Divinidad. Consecuentemente, además, el carácter, en sentido relativo, «es el criterio de la ornamentación»[19]. Ésta deberá responder al marco en el que se inserta.

(b) En sentido valorativo, Gaudí afirma que «cuando el edificio tiene simplemente lo que necesita con los medios disponibles, tiene carácter, tiene dignidad, que es lo mismo»[20]. El carácter resulta, pues, de la adecuación de medios a fines de forma similar a cuando Viollet Le Duc escribía que el estilo consiste en «la armonía perfecta entre el resultado y los medios empleados para obtenerlo»[21]. Algo de gran relevancia, como veremos, en la medida en que se da en cada ser de la naturaleza.

3. El arquitecto y la arquitectura

La corrección del estilo surge de la adecuación a las condiciones físicas, al uso y, ante todo, al carácter. De ahí que la labor básica del arquitecto consista en hallar las formas apropiadas al carácter relativo del edificio que se construye. Para ello dispone de un lenguaje específico, el de la geometría. Ahora bien, al arquitecto le cabe acceder a través del carácter relativo al carácter absoluto. Pues aunque construya para solventar distintas necesidades –vivienda, esparcimiento, etc– puede realizar la «construcción superior espiritualmente, o sea la destinada a la Divinidad; e incluso participa de esta superioridad la casa o construcción dedicada al hombre»[22]. Por ello a la arquitectura, la primera «arqui» en la medida en que todas las demás precisan de ella[23], le era posible «elevar individualmente a la gente»[24], producir efectos sobre ella. Adquiere carácter ético y metafísico. No es ajeno a tal posible influjo que entre los elementos de la arquitectura Gaudí considerara el más importante la situación con preferencia sobre el tamaño, materia, forma y estabilidad. La Sagrada Familia, por ejemplo, tenía un lugar privilegiado por hallarse en el centro de la ciudad y del llano de Barcelona; equidistante del mar y de la montaña[25]. El arquitecto excelso, el sintético, es decir, aquel que tiene la virtud plotiniana, visionaria, de «ver las

[19] *Gaudí, A.,* Escritos... op. cit., *p. 43.*
[20] *Gaudí, A.,* Manuscritos... op. cit., *p. 102.*
[21] *Le Duc, V.,* op. cit., *p. 154.*
[22] *Gaudí, A.,* Manuscritos... op. cit., *p. 95.*
[23] *Gaudí, A.,* Manuscritos... op. cit., *p. 122.*
[24] *Bergós, J.,* op. cit., *p. 33.*
[25] *Bergós, J.,* op. cit., *p. 70.*

cosas claramente en su conjunto, antes de ser hechas, que sitúa y liga los elementos en su relación plástica y en la distancia justa»[26]).

Ya hemos mencionado anteriormente (#1) la crítica de Gaudí al gótico como un estilo meramente analítico. Gaudí consideraba que el análisis científico, matemático-geométrico, le sería insuficiente al arquitecto si éste no tenía «sentido constructivo»[27]. De ahí que considerara la ciencia, que es meramente analítica, como herramienta de la arquitectura. Pero ésta en su sentido más elevado es un escalón superior a la ciencia, es sabiduría. De ahí que sea inútil pretender «que una cosa científica (analítica) nos dé formas artísticas (sintéticas)[28]. Esta concepción alcanza quizás su expresión más clara en la afirmación, de sabor plotiniano, de que «la arquitectura es la medida y ordenación de la luz»[29]. Estos datos nos van ofreciendo claves para comprender en profundidad la concepción gaudiniana del proceso artístico. El arquitecto, sintético, debe tener penetrante visión de conjunto. Pero la intuición de las formas que darán carácter a la obra debe concretarse en el proceso constructivo mismo. Viollet Le Duc había afirmado que la obra de arte embrionaria, tal como se halla en la imaginación del artista, debe hacerse viable a través del uso de la razón[30]. Pues bien, en Gaudí la acción racional se complementa con la intervención de «medios científicos de comprobación»[31] que actúan sobre el plano y con la experimentación sobre el espacio. Las reflexiones geométricas pueden dar lugar a malentendidos que «desaparecen al encararnos con los cuerpos en el espacio»[32]. Dicho de forma más contundente: «la inteligencia angélica es de tres dimensiones, actúa en el espacio directamente. El hombre no puede actuar allí hasta que ha visto el hecho, la realización. En principio, sólo sigue trayectorias lineales en un plano»[33].

Son muchos los ejemplos que podrían contarse para ilustrar ese poder de la experimentación directa sobre el espacio. Dijo, por ejemplo, que «el esqueleto se ve de tres maneras: muerto, vivo (por rayos X) o en movimiento de la figura; ésta última es la que conviene ejercitar»[34]. De forma análoga, realizaba el vaciado directo de los modelos de manera que podía comprender directamente la situación y forma de las articulaciones. En esta

[26] *Bergós, J.*, op. cit., *p. 36.*
[27] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 104.*
[28] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 106.*
[29] *Bergós, J.*, op. cit., *p. 36.*
[30] *Le Duc, V.*, op. cit., *p. 155.*
[31] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 106.*
[32] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 108.*
[33] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 95.*
[34] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 127.*

misma línea, se halla el abundante uso de experimentación con maquetas de las que tomaba directamente medidas. Esta forma de trabajar explica las frecuentes modificaciones que Gaudí introducía en sus obras a medida que trabajaba. Pero testimonia también el esfuerzo ya citado por ir mejorando poco a poco, escalonadamente, de vencer el miedo que produce la ignorancia[35] mediante el recurso a la paciencia investigadora, a la repetición sistemática que dificulta el error, tal como, según Bergós, solía decir. En este sentido, se ha comentado cómo Gaudí se valió en la Sagrada Familia de muchos procedimientos que había ensayado y repetido, en obras anteriores. Una adecuada elección de los colaboradores y obreros, sabiendo aprovechar sus mejores cualidades, y una ejecución esmerada habían de completar la obra.

4. La originalidad profunda

Según d'Ors, es característico del eón barroco la tendencia al panteísmo a través de la imitación por parte del espíritu de los procedimientos de la naturaleza[36]. Viollet le Duc consideraba que todo en la naturaleza posee estilo, como demuestra la armonía entre medios y resultados. Afirmaba también que si la arquitectura quería ser creativa estaba obligada a «proceder como la naturaleza en sus obras»[37], observando sumisión a las mismas leyes. También Gaudí considerará a la naturaleza como modelo en su cualidad de *natura naturans* más que de *natura naturata*; más en sus leyes que en sus resultados concretos, pues «sin copiar las formas se pueden hacer cosas de un carácter determinado captando el espíritu»[38]. Comprendemos entonces el sentido de la mimesis en Gaudí, su célebre recomendación de retorno al origen: «originalidad es volver al origen; de modo que original es aquel que con los *nuevos medios* vuelve a la *simplicidad* de las primeras soluciones»[39]. Para ello, y aludiendo a Galileo Galilei –en quien también la experimentación ocupa un lugar central– Gaudí decía que la naturaleza era un libro siempre abierto que había que esforzarse en leer[40] pues constituye la revelación física de la Divinidad. La mimesis de la originalidad se desdobla en una especie de juego de muñecas rusas desde lo general hasta lo

[35] *Gaudí, A.,* Manuscritos... op. cit., *p. 116.*
[36] *D'Ors, E.,* Lo barroco, *Madrid, Tecnos, 1993, p. 89.*
[37] *Le Duc, V.,* op. cit., *p. 148.*
[38] *Gaudí, A.,* Manuscritos... op. cit., *p. 94.*
[39] *Gaudí, A.,* Manuscritos... op. cit., *p. 93.*
[40] *Gaudí, A.,* Manuscritos... op. cit., *p. 108.*

concreto. En efecto, al igual que la naturaleza, «la arquitectura crea el organismo y por eso éste debe tener una ley en consonancia con las de la Naturaleza»[41]. Es el sentido de la totalidad. Pero también «la imitación llega hasta los elementos»[42], como ejemplifica que las columnas tomaran su ejemplo de los troncos de los árboles. En ambos sentidos, justificaba Gaudí la estructura de la Sagrada Familia: un organismo en el que desde la división de las bóvedas gracias a múltiples soportes hasta el movimiento de las columnas, helicoidal, se actúa en similitud –que no identidad– con los árboles.

De sumo interés es igualmente la panteísta afirmación de Gaudí del vínculo entre Naturaleza, arte y corporalidad humana. Las proporciones del árbol y la figura humana son similares. En todo estilo es fundamental su concepción de la columna, de forma que puede decirse que los distintos estilos –griego, bizantino, gótico– son formas de entender el símbolo árbol-hombre. Ese simbolismo, recordemos, que faltaba en el lenguaje arquitectural del historicismo (#1).

Señalábamos anteriormente (#2) la recomendación de que la ornamentación fuera capaz de interesar a entendidos y profanos. Pues bien, el explicado retorno al origen permite también que el arte sea capaz de afectar a todos, que goce de universalidad, pues «la Belleza es el resplandor de la Verdad y el resplandor seduce a todos»[43]. Resplandor que transmite de nuevo un eco o una afinidad con Plotino. Sin embargo, cuando el arquitecto logra tal éxito debe evitar la vanidad y renunciar a los parabienes limitándose a que su espíritu se alegre por haber conseguido «un pedazo de gloria»[44]. Por colaborar, decía Gaudí, con el Creador[45].

5. Las virtudes de la arquitectura

El estilo «absoluto« de Gaudí, reside, en definitiva, en la mimesis de la originalidad tal como acabamos de ver. Pero las diversas obras suponen concreciones «relativas» en las que Gaudí, puliendo y definiendo aquel estilo absoluto, va madurando y buscando expresarse a sí mismo y a su momento histórico. Cada obra, decía al comenzar mi artículo, debe también expresar una identidad peculiar. ¿Existen virtudes que, según Gaudí,

[41] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 117.*
[42] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 108.*
[43] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 95.*
[44] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 97.*
[45] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 92.*

todas las obras arquitectónicas deban compartir? A mi juicio, sí. Complementariamente a lo que dijimos anteriormente (#2) existirán virtudes específicas respecto a las condiciones físicas, al uso y al carácter. Junto con otra general, el equilibrio, fomentarán en su conjunto la aparición de la Belleza. Veámoslo.

(a) En cuanto a las condiciones físicas, ya hemos dado cuenta (#2) del interés de Gaudí por la innovación en lo que se refiere a técnicas y materiales. Adoptando un punto de vista muy habitual en las corrientes antihistoricistas, Gaudí se felicita de que vaya desapareciendo del gusto dominante la tendencia a imitar materiales nobles mediante otros que no lo son. Defiende, además, que los materiales sean tratados con franqueza, es decir, dejando «completamente vista su estructura y disposición»[46] sea hierro, madera, etc. (b) Por lo que concierne al uso, defiende la sencillez. Es especialmente duro con aquellas formas de ornamentación que considera superfluas en virtud de errores cometidos en la estructura de la obra o de la ambición de boato, como cuando un altar religioso acaba resultando una especie de almacén. Por el contrario, como ha destacado Bergós[47], prefería la decoración resultante de la edificación arquitectónica de tal forma que de ella misma surgieran efectos ornamentales. (c) Finalmente, por lo que concierne al carácter la virtud principal es la modulación. En función de su carácter público –sea civil, militar o religioso– o privado, el edificio deberá suscitar efectos diferentes como gravedad, espiritualidad, firmeza, etc. Es más, también lo ha subrayado Bergós[48], en cada edificio habrá una modulación interna en función de sus características. Por ejemplo, en la Sagrada Familia las fachadas del Nacimiento y de la Muerte de Cristo están proyectadas de forma muy diferente para conseguir expresar esperanza o desolación. Todas estas virtudes –innovación, franqueza, sencillez, modulación– pueden ser sintetizadas, usando una expresión de Gaudí, como amor a la verdad pues se trata de ser fiel, en definitiva, al propio tiempo, sea en forma de innovaciones, gusto, costumbres... Algo que redunda en la claridad, esto es, en la justa aplicación de la forma al objeto, y la inteligibilidad sin las que los edificios están destinados a permanecer mudos[49].

Pero, según Gaudí, hay otra virtud fundamental: el equilibrio. Efectivamente, consideraba que la vida es, debe ser, diálogo. De ahí que son muy

[46] *Gaudí, A.*, Escritos... op. cit., *p. 137.*
[47] *Bergós, J.*, op. cit., *p. 37.*
[48] *Bergós, J.*, op. cit., *p. 50.*
[49] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 169.*

abundantes –no sólo en sus consideraciones artísticas sino también en las morales y políticas– las referencias a la búsqueda de armonía entre aspectos duales. Despotricaba, por ejemplo, del separatismo y era favorable al equilibrio de los regionalismos con la idea de España. Pobreza –aunque no miseria—y elegancia son virtudes que deben equilibrarse; como deben hacerlo el sentimiento y la lógica, la acción y la reflexión. Igualmente, el equilibrio es una virtud en el terreno artístico y, en concreto, en el arquitectónico. «La existencia de una superficie cóncava y otra convexa es motivo de armonía pues ésta, para existir, necesita la presencia de todos los elementos: positivos y negativos»[50]. Convergencia de la que podían surgir además aspectos decorativos en virtud de la propia disposición arquitectónica tal como indiqué en el párrafo anterior. Equilibrio de lo interior y de lo exterior, pues «las formas exteriores han de ser trasunto de las interiores»[51]. El equilibrio se halla también al aceptar la conocida definición de la belleza como variedad dentro de la unidad y el contraste tal como en el siguiente elogio: «no hay valla más simple, eficaz y hermosa que la zarza, pues es ella misma quien florece, pierde las hojas y se muestra constantemente variada»[52].

El equilibrio colabora, en definitiva, a la «*unidad*, primer elemento de la belleza»[53]. Es una virtud importante desde un punto de vista arquitectónico que da lugar a menudo a consecuencias decorativas y simbólicas como cuando afirma que «la decoración del templo se basa en los santos que suben de la tierra hacia al cielo y los ángeles que bajan del cielo a la tierra»[54]. O como cuando desea combinar curvas cerradas que expresan limitación con rectas que aluden al infinito[55]. O cuando convergen curvas catenarias que se cierran hacia el centro de la tierra con otras que se abren hacia lo alto. Todo ello –¡qué plotiniano, de nuevo!– ayuda a hacer «desaparecer la pesadez y materialidad de la forma[56]. Algo que también sintió Miguel de Unamuno en unos versos del poema que en 1906 dedicó a Joan Maragall y que lleva por título «La catedral de Barcelona»: «Al milagro de fe de mis entrañas/la pesadumbre de la roca cede»[57].

[50] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 115.*
[51] *Gaudí, A.*, Escritos... op. cit., *p. 56.*
[52] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 107.*
[53] *Gaudí, A.*, Escritos... op. cit., *p. 144.*
[54] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 120.*
[55] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 94.*
[56] *Gaudí, A.*, Escritos... op. cit., *p. 57.*
[57] *Unamuno, M de y Maragall, J.*, Epistolario y escritos complementarios, *Madrid, Seminarios y Ediciones.S.A, 1971, p. 102.*

6. Conclusión

El anterior análisis ayuda a comprender la identidad de la obra de Gaudí pese a sus variedades estilísticas. Su estilo «absoluto» se apoya en lo que he llamado la mimesis de la originalidad. Su obra pretende alcanzar un equilibrio entre factores diversos en función de la adecuación al uso, los materiales y el carácter de la obra artística –ante todo arquitectónica– que redundan en la belleza y que pretenden provocar efectos sobre el habitante o el espectador. Gaudí se felicitaba, aludiendo a otra forma de equilibrio, de que ser mediterráneo significaba hallarse en mitad de la tierra. Pues bien, su obra tiene un alto contenido simbólico puesto que aspira a ser centro de conexión entre tierra y cielo; pasado, presente y futuro; mundo profano y realidad sagrada. En una ocasión dijo que «el hombre no puede prescindir de los escalones, más altos o más bajos, siempre ha de ascender escalón a escalón: en inteligencia, en virtud, en fuerza»[58]. Esta frase es aplicable también a su poética. Pues, como hemos visto, la concepción que tenía de su propia posición en la historia de los estilos; la relación que establecía entre ciencia, arte y experimentación; o la convergencia de aspectos duales de los que debe surgir el equilibrio son también escalones que asimismo consideraba necesario subir para enriquecer la vida.

[58] *Gaudí, A.*, Manuscritos... op. cit., *p. 109.*

En busca de la obra de arte total*

Isabel de Armas

Los modernistas no lo entendieron, los novecentistas lo rechazaron y los vanguardistas le tuvieron un cierto respeto pero no más. Setenta y seis años después de su muerte el panorama ha cambiado del todo, y la obra del arquitecto catalán Antoni Gaudí se ha transformado en un gran fenómeno social. Hoy, cuando se cumplen 150 años de su nacimiento, se le rinde homenaje con exposiciones, conferencias, seminarios, espectáculos y publicaciones destinados a acercar al público la vida y la obra de un indiscutible genio, considerado como un hombre cuasi sagrado. Daniel Giralt-Miracle, comisario general del «Año Internacional Gaudí», destaca en el libro *Gaudí 2002. Miscelánea*, editado por Planeta, que en este singular arquitecto coinciden un grado de ruptura respecto a la tradición histórica (neoclasicismos, neoarabismos, neomedievalismos, neobarroquismos, etc.), con una decidida voluntad de replantear el fondo y la forma de lo arquitectónico, siempre desde una dimensión estética y funcional, lo que le lleva a orientar su obra hacia lo que más tarde serían los ideales de las vanguardias, especialmente las arquitectónicas. «Fueron Le Corbusier, Josep Lluís Sert, Walter Gropius, etc. –dice Giralt–, quienes primero descubrieron que no todo en la obra de Gaudí es forma, que sus propuestas van más allá del ornamento y que lo que realmente le preocupaba es el espacio, la geometría, la estructura, la construcción, conceptos que Gaudí puso al servicio del arte, puesto que lo que perseguía era conseguir una obra de arte total». De este constante y esforzado intento por conseguir una obra de arte total nos hablan las numerosas y variadas publicaciones que distintas editoriales han dedicado a Antoni Gaudí en el 150 aniversario de su nacimiento y a su genial arquitectura, tan llena de magnetismo y seducción, porque como él mismo dijo: «Toda obra de arte debe ser seductora; cuando por una rebuscada originalidad se pierde la cualidad de seducción, no se produce obra de arte».

* La lección de Gaudí, *Carlos Flores, Espasa Calpe, Madrid, 2002;* Antoni Gaudí: Escritos y documentos, *Laura Mercader, El acantilado, Barcelona, 2002;* Gaudí. El arquitecto de Dios, *J. J. Navarro Arisa, Planeta, Barcelona, 2002;* Antoni Gaudí, *Gijs van Hensbergen, Plaza & Janés, Barcelona, 2002.*

De los trabajos que a continuación comentamos, hay que destacar que el de Carlos Flores es el libro de un arquitecto especialista en la obra de Gaudí y profundo conocedor de la misma. Por esto se ocupa del personaje desde un punto de vista intelectual y centra su reflexión en los asprctos lógicos y metodológicos de su obra. J. J. Navarro Arisa, por su parte, ha realizado un trabajo fundamentalmente divulgativo, dirigido a los lectores que conocen poco al famoso arquitecto y su obra; también resulta muy útil para escolares, ya que de forma amena y ordenada pueden introducirse en la enigmática y siempre sorprendente arquitectura del creador catalán. G. van Hensbergen se adelantó un año con su hermosa biografía, ya que desde 2001 podemos disfrutar de su lectura, y en la actualidad en una nueva y económica edición de bolsillo. También en 2001 se publicaron otros dos libros de marcado interés: *Gaudí. La arquitecura del espíritu*, de Juan Bassegoda (Salvat) y *Gaudí. De piedra y fuego*, de Ana María Ferrín (Jaraquemada Editores). Finalmente, los *Escritos y documentos* editados por Laura Mercader, son de un gran valor, más aún si tenemos en cuenta que durante nuestra guerra civil de 1936, los archivos personales y de trabajo del arquitecto catalán se quemaron. La tarea de Mercader ha consistido en poner en orden y anotar con todo rigor los dispersos escritos de juventud del artista. En ellos Gaudí manifiesta una serie de intereses y puntos de vista bastante tópicos y tradicionales, postura que contrasta abiertamente con la visión que tenemos del genio catalán compredecesor de la arquitectura moderna.

Del sólido y precioso libro de Carlos Flores, es de destacar su intención básica de ayudar a descubrir, más que la «lección», «las lecciones de Gaudí», a través del conjunto de luces y sombras –sin duda siempre más luces que sombras– que iluminaron u oscurecieron, a lo largo de los años, su trabajo y su vida.

Lo primero que Flores quiere dejar claro –y en este empeño lleva ya cuarenta años– es que su personaje era mucho más que un simple buscador o creador de formas, y hace todo por rescatarlo de su papel de «raro» para subrayar cuánto de racional y lógico existía tras aquellas formas impactantes. A través de sus páginas contribuye, de forma seria y eficaz, a explicar a este Gaudí sistemático y metódico –pero también contradictorio y complejo–, y a descifrar una arquitectura a veces transparente y en ocasiones tan enigmática como su propia personalidad.

Para entender un poco más al personaje que nos ocupa es especialmente importante no dejar de ligarle al momento histórico que le tocó vivir. En 1878 finalizaba sus estudios en la Escuela de Arquitectura, y por aquel entonces una idea que protagonizaba entre los nuevos creadores era que el arte tenía que ser ecléctico, confundiéndose en él los elementos de todos los

estilos para producir composiciones híbridas. Era una situación dominante en Europa, y la que le hizo escribir a Baudelaire: «Nos encontramos con el ecléctico que no tiene brújulas ni estrellas (...). Un ecléctico es una nave que podría seguir navegando aunque soplaran cuatro vientos encontrados».

Durante la última década del siglo XIX y la primera del XX irán apareciendo en distintos países europeos una serie de movimientos artísticos que coincidirán en su voluntad de hallar nuevas formas expresivas. Como los más destacados hay que citar: el *Art Nouveau*, belga y francés; la *Secession* vienesa; el *Liberty*, italiano; el *Jungendstil*, alemán; el *Modern Style* de ámbito anglosajón y, en el tema que tratamos, no podemos dejar de mencionar el *Modernismo catalán*. Son los *Estilos 1900*, considerados como un conjunto hasta cierto punto homogéneo y coherente dentro de su individualidad. Además de su intención claramente rupturista, cuentan con cinco puntos que comparten:

1. Un decidido anticlasicismo, residuos del romanticismo, subjetivismo y lirismo, como parte de una afirmación de la libertad del artista.
2. Importancia del papel concedido al color, con una utilización amplia del tema floral.
3. Incorporación plena de las artes aplicadas y los oficios artísticos, componentes básicos de una arquitectura de clara tendencia ornamental.
4. Presencia de una acusada variedad de texturas y materiales, dando lugar a nuevos contrastes y calidades, así como a efectos plásticos de acentuada originalidad.
5. Reflejo de un cierto sentimiento de euforia que podría reflejar tanto la situción personal de su autor como la confianza de la sociedad en un «progreso» cuyo desarrollo futuro se presentaba como inevitable y casi «ilimitado».

Teniendo en cuenta estos datos, Carlos Flores afirma que Gaudí se adelantó a todos los *Estilos 1900* con tres trabajos considerados como «obras manifiesto» gaudianas, verdaderas pioneras o adelantadas: la Casa Vicens, la Villa *El Capricho* y los pabellones de la Finca Güell. «Existen motivos suficientes –añade el mismo autor– para señalar la aparición con ellas de una nueva visión de arquitectura no imitativa, no historicista, no ecléctica y sin duda alguna también anticlásica». De las tres, considera que la Casa Vicens es la obra más emblemática. «Varios años antes que los poetas y los pintores –comenta–, antes que cualquiera de los arquitectos de su tiempo, el joven Gaudí había sabido crear ese clima vital que habría de ser, en gran medida, el clima del Modernismo».

Desde el principio hasta el final de su carrera profesional, Gaudí sabe poner su sello personal en lo grande y lo pequeño de todas sus realizaciones. Carlos Flores lo cuenta maravillosamente bien en su libro, cuando nos habla de los acabados de las azoteas, de la utilización del *trencadís*, del despliegue cromático, de lo «curvo» generaliado o del «espacio-cueva», que ayuda a crear un clima de ensueño y maravilla, al tiempo que deja en el observador una extraña impresión agridulce y desasosegante.

El maestro prestará una atención especial al remate de cada edificio. «No sólo se preocupaba de la terminación de la planta de cubiertas –comenta Flores– sino que con frecuencia hará de ellas uno de los puntos culminantes de su arquitectura». Plantea un espectacular despliegue plástico otorgando singular protagonismo a elementos estrictamente funcionales como las chimeneas de ventilación y salidas de humos.

El *trencadís* o cerámica fragmentada, material de luminoso revestimiento tan gaudiano, llega a su colmo de la expresividad con la entrada en juego de Josep M.ª Jujol, discípulo y más tarde el más estrecho colaborador del Maestro. Dentro de sus composiciones, Jujol utilizaría los elementos más heterogéneos: fragmentos de muñecas de porcelana y de cristalerías y vajillas domésticas, de candelabros de vidrio e incluso trozos de cascarón de huevos de avestruz, además de otros innumerables elementos de desecho con los que sería capaz de crear *collages* de un indiscutible interés plástico.

De la elección de lo curvo como criterio compositivo dominante, Flores apunta la proximidad a algunos de los Estilos 1900 europeos y de modo especial al *Art Nouveau* francobelga o a los secesionistas vieneses. Subraya, sin embargo, cómo esa alegría panteísta, ese optimismo vital, confiado y despreocupado que parece desprenderse de ellos, no acaba nunca de darse en etado puro en la arquitectura del artista catalán, en la que, según su criterio, se verán siempre reflejadas las tensiones interiores de su torturada y hermética personalidad.

Todos sus biógrafos coinciden, más o menos, en resaltar esta faceta de personalidad compleja, llena de contrastes y altibajos. J. J. Navarro Arisa comenta que de él se ha dicho, alternativamente, que era humilde y altivo, entrañable y misántropo, desaliñado y propenso al dandysmo, obsesionado con la religión y secretamente descreído, masoquista y místico, riguroso e improvisador, bondadoso e irascible, reprimido y apasionado, santo milagrero y adorador clandestino de Satanás, masón e integrista católico, racionalista y aficionado a los hongos alucinógenos. «Algunos de estos adjetivos –comenta J. J. Navarro– son erróneos o exagerados, pero no cabe duda de que muchos de ellos describen con precisión algún periodo de la existencia gaudiana».

Como notas dominantes de la personalidad del maestro, C. Flores destaca el tesón y la capacidad de entrega en su trabajo, y el sentido trágico de la vida que mostraba con su valoración del sacrificio; era un convencido de que sin sacrificio ninguna acción podía considerarse meritoria. Este mismo autor comenta que ahora que está en juego du proceso de beatificación, sería un momento oportuno para llevar a cabo un estudio profundo y desapasionado de su compleja personalidad desde los campos de la psicología y de la psiquiatría, contribuyendo así a un mejor entendimiento no sólo de su talante humano, sino incluso de su arquitectura.

Una faceta de Gaudí que ninguno de sus estudiosos aparcan es la religiosa. De la primera juventud destacan su abierta postura anticlerical; de la juventud apuntan su vuelta a los valores católicos tradicionales, pero también su enganche a la masonería. Finalmente, de sus años de madurez resaltan su fervor místico y una clara obsesión por el pecado y la expiación.

Los descendientes de su Reus natal opinan que en su adolescencia las ideas religiosas no ocuparon un lugar importante, máxime cuando el ambiente general de la localidad tarraconense se significaba desde hacía tiempo por sus ideas radicales en lo político y el predominio de un cierto laicismo. Paisanos próximos recuerdan la asistencia de Gaudí a tertulias de «anticlericales rabiosos», y le definen como tan apasionadamente anticatólico que no vacilaba en acudir con otros amigos a las puertas de las iglesias para increpar y calificar de *llanuts* (borregos) a los fieles que salían de ellas. Se supone que nuestro personaje fue abandonando progresivamente tan marcado anticlericalismo hacia el año 1882, bajo la influencia de su maestro y protector el arquitecto Joan Martorell. Un punto de referencia claro de su aproximación a la Iglesia Católica es el número de encargos cada vez mayor de trabajos por parte de sacerdotes y congregaciones religiosas. Cualquiera que posea un mínimo conocimiento de cómo se hallaba estructurada la sociedad española de la época, deduce que, no sólo a un anticatólico militante con veleidades políticas de izquierda, sino incluso a un simple y moderado librepensador, la jerarquía eclesiástica y las órdenes religiosas no le confiaban así como así la realización de sus templos y conventos. «En 1883 parece evidente –según Flores– que Gaudí había iniciado una etapa de su vida en la que muchos de sus criterios y convicciones habían cambiado, encauzándose aquellas pasadas inquietudes relacionadas con la situación del proletariado, a través de un «humanismo cristiano» más en consonancia con el ideario y la mentalidad de sus nuevos clientes». Sin embargo, hay investigadores que afirman que hacia 1900 Gaudí pertenece a la masonería. José M.ª Carandell, por ejemplo, no duda en descubrir en él «una parte claramente católica y otra de pensamiento y terminología

indudablemente masónica». Dice que es en el Parque Güell, donde de forma más contundente se recogen unos pocos aspectos católicos, mientras que la mayoría son masónicos. «Podemos recordar –especifica– algunos de ellos: la calle con acacias; los siete portales de la muralla de rodea el parque; los tres grupos de arcadas; la cruz de cuatro brazos, el hecho de que las tres únicas casas que hay en el recinto –de Güell, de Trías y de Gaudí– estén situadas en un triángulo que forma ángulo recto justo en la casa de Gaudí; o la rara capilla herméticamente cerrada que tiene encima una especie de calvario con dos de las cruces aparentemente cristianas, pero de cresta masónica, y la tercera que no es una cruz sino una flecha dirigida al cielo».

«¿Cómo afirmar entonces que Gaudí es católico si antes y después de su supuesta conversión utiliza símbolos masónicos?» –se pregunta Carandell–, y de inmediato añade que la simbología gaudiniana, en la fachada del templo de la Sagrada Familia construida por él a caballo de los siglos XIX y XX, tiene la sagaz peculiaridad de servir tanto para el cristiano como para la orden de Hiram: el pelícano, el árbol de la vida, la Tau, y sobre todo el zodiaco, con sus animales simbólicos. «Gaudí –concluye– sería en todo caso católico por fuera y masón por dentro».

Llegada su edad madura y la etapa final de su vida, es interesante la síntesis que hace J. J. Navarro Arisa, aunque puede ser que se pase de duro al juzgarle: «Tal vez el enigma y la paradoja más fascinantes de la vida y la obra de Gaudí radiquen en el contraste entre su evolución creadora y su carácter personal. A medida que su arquitectura se hacía más libre, rica, innovadora y universal, su personalidad abierta y sociable de la juventud y primera madurez cedió paso a un carácter cada vez más irascible, huraño y obsesionado con el pecado y la expiación. Asimismo, el fervor místico de Gaudí contrastaba vivamente con sus arrebatos de frustración por no haber alcanzado el reconocimiento que esperaba. Tal vez fuese esa pulsión egoísta la que lo llenara de culpa, o tal vez se tratara simplemente de angustia entre la tarea titánica que se había impuesto desde los inicios de su carrera: ni más ni menos que interpretar y continuar la creación del Dios en el que creía, antes que nada, como Supremo Arquitecto».

Pienso que ya no podemos avanzar más en nuestros comentarios sin aludir a su gran obra de la Sagrada Familia, proyecto al que se incorpora en 1884 y que representará una tarea para todo lo que le quede de vida. Se trata de una obra «autobiográfica», en la que el arquitecto se irá implicando de forma cada vez más profunda. Su idea central es que con ella quiere superar el estilo gótico al que considera imperfecto y que se encuentra a medio resolver. «No ofrece –dice– una total unidad: la estructura no se

funde con la decoración que la viste; esta decoración es completamente portiza y podría suprimirse sin que la obra se resintiera». Mientras se esfuerza en este empeño titánico, no cesa de trabajar en otros importantes encargos.

En los comienzos del siglo XX Gaudí lleva a cabo lo más personal e independiente de su obra. Es algo lógico si tenemos en cuenta que se encuentra en su plena madurez profesional. Por aquel entonces realiza el curiosísimo Parque Güell, en el que muestra una nueva visión estética (y que también viene a ser un auténtico desastre económico); lleva a cabo la Colonia Güell, cuya cripta es considerada la obra más impactante del expresionismo europeo; consigue con La Pedrera la síntesis de lo que su autor entiende por arquitectura total, al considerar que es mucho más que un edificio: espacio, estructura, construcción, forma, textura, solución de detalles, ideas estéticas, funcionalidad, organización y creación de símbolos, se encuentran reunidos en La Pedrera para representar la expresión más acabada de un pensamiento y de una filosofía. Se trata, en opinión de Flores, de «una summa de su cosmos a la vez unitario y poliédrico, tan complejo y torturado como también, en ocasiones, elemental y simple». Y así, la imparable marcha de creatividad del maestro continuará hasta el final de su vida en el año 1926. Desaparecido Gaudí, surge la polémica de qué hacer con su obra inacabada de la Sagrada Familia. Unos pocos, entre los que figuraban aquellos arquitectos que habían tenido con él un contacto directo y se consideraban, de alguna manera, depositarios de su legado, lucharon por la continuación del trabajo, mientras que un numeroso grupo de arquitectos jóvenes, liderados por Oriol Bohigas, eran partidarios de todo lo contrario. En este segundo bando se encontraba Carlos Flores, quien recuerda que batalló «por que esta "opera magna" gaudiniana fuera respetada, y por supuesto suspendida su continuación». Su criterio era que el mejor homenaje que podría tributársele al maestro hubiera sido el mantener su obra en la situación en que se encontraba en 1930, con los cuatro campanarios finalizados, y dejarla así, como una bella ruina. En la actualidad confiesa que aquel criterio ha cambiado del todo. «Aún sabiendo –escribe–que ha sido preciso abandonar espectos básicos de la filosofía constructiva de Gaudí, una cosa es indiscutiblemente cierta: esta obra que se continúa siguiendo lo más fielmente posible un proyecto "congelado", si se quiere, del Maestro, nos va a permitir experimentar de una forma real el espacio interior que él concibiera en un momento dado».

Entre las reflexiones que se hacen Flores y otros entendidos que están en su misma línea, es importante resaltar la convicción común de que Gaudí, aun con toda su genialidad y talento, hubiera sido incapaz de cul-

minar su basílica con la única ayuda de unos maestros de obra, una grúa pluma y una cuadrilla de albañiles. También me parece que es importante recordar que la crítica sobre la conveniencia o no de continuar construyendo el Templo ha servido para actuar con máximo rigor en todo lo que se ha ido investigando, y esto es lo que lleva al actual arquitecto de la Sagrada Familia a manifestar que «es posible ahora, con seguridad plena, construir el espacio interior imaginado por Gaudí, algo que se espera ver en poco tiempo». Y Jordi Bonet Armengol añade: «El día de San José del año 2007 se cumplirán 125 años de la colocación de la primera piedra. Nuestra ilusión sería poder celebrar esa fecha con la bendición del espacio interior terminado». A partir de ese 19 de marzo todos tendremos posibilidad de conocer y disfrutar un poco más a este gran arquitecto singular.



Antoni Gaudí: Escalera de campanario. Sagrada Familia. Barcelona

La filosofía en Hispanoamérica*

Rafael Gutiérrez Girardot

El título del dossier resulta equívoco, pues los artículos no dilucidan el presupuesto y exigencia de la filosofía en Hispanoamérica sino recomiendan sus propias especulaciones como filosofía hispanoamericana (es el caso de Raúl Fornet-Betancourt) que mencionan como fundamento dogmático especulaciones de su misma especie. Especulaciones dogmáticas son todo ello porque omiten cualquier análisis crítico de los supuestos de esas afirmaciones, es decir, porque desconocen, sin duda, el mandato de toda filosofía que Hegel resumió en esta frase de su prólogo a la *Fenomenología del espíritu*: «También porque la filosofía está esencialmente en el elemento de la generalidad, que incluye en sí lo particular, se encuentra en ella más que en otras ciencias la apariencia de que en la finalidad o en los últimos resultados se expresara la cosa misma hasta su pleno ser, frente a lo cual el desarrollo sería lo inesencial». El desarrollo es el examen crítico de la formación del concepto, que Hegel llama «el esfuerzo del concepto».

En los años 40, Francisco Romero comprobó que en Latinoamérica se había llegado a la «normalidad filosófica» y quería decir con eso que la filosofía ya no se consideraba como área marginal en las universidades. Él mismo contribuyó considerablemente a que esa normalidad fuera un prometedor capullo de esa nueva evidencia, pero ella tenía sus antecedentes en filósofos rigurosos como Alejandro Korn de Argentina y Antonio Caso en México, que fueron enriquecidos por dos discípulos de Martin Heidegger, Carlos Astrada de Argentina y Alberto Wagner de Reyna del Perú. Todos se hallaban bajo la influencia de la filosofía alemana contemporánea: Max Scheler, Nicolai Hartmann, Wilhelm Dilthey y hasta se difundió el neokantismo. Consiguientemente, su temática fue la de los valores y la antropología filosófica. La exclusividad de esa influencia alemana tuvo como consecuencia dos omisiones. La tácita creencia de que la filosofía era filosofía alemana contemporánea desatendió el estudio de los pilares de la filosofía: Aristóteles, Platón, los presocráticos. Y aunque se difundieron traducciones

* *Apuntes sobre el* Dossier La filosofía en Hispanoamérica. *(*Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 697).*

de éstos, lo cierto es que no se les estudió con la consagración que se concedía a los filósofos contemporáneos. Algo semejante ocurrió con la filosofía inglesa, en parte con la francesa, de la que se conocieron Bergson y a finales de los años 40, Sartre. Hubo una abundancia de publicaciones filosóficas, pero ella no subsanó las dos omisiones.

Un giro problemático en los temas de la filosofía se inició con la influencia de José Gaos, con la publicación de su *Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea* (1945) y los trabajos de historia de las ideas en Hispanoamérica suscitados y dirigidos por él. El análisis de los sistemas filosóficos europeos que se habían impuesto en Hispanoamérica corroboró el interés en ese análisis que habían despertado *La evolución de las ideas argentinas* (1918) de José Ingenieros, y las conferencias sobre las *Influencias filosóficas en la evolución nacional* (1937) de Alejandro Korn. Este análisis condujo a la pregunta por la «originalidad» de una filosofía hispanoamericana. A esa pregunta dio Gaos una respuesta ambigua: a falta de una filosofía rigurosa, que no se empeñe en ser his panoamericana o española, Gaos descubre un pensamiento filosófico hispanoamericano que se diferencia del pensamiento de los más significativos filósofos occidentales en tres aspectos: es predominantemente estético (literario, retórico), ideológico (políticamente didáctico), ocasional, personal, extraño a la rigidez de los sistemas filosóficos. La caracterización de este pensamiento diferente dentro de la filosofía occidental fue una invitación a perfilar más precisamente esa originalidad, que además no era ninguna porque sus características se encuentran diversamente en el horizonte del romanticismo e idealismo alemanes: la filosofía de Friedrich Schlegel, fragmentaria como la de Hölderlin, sustancialmente estética, la filosofía del Estado policía y de la libertad de expresión de Fichte, sustancialmente ideológico-didáctica, y el del antisistemático Nietzsche. La diferenciación mostraba un desconocimiento de la tradición filosófica y adjudicaba con ello al pensamiento hispanoamericano una originalidad que no era tal. Sin referirse a este callejón sin salida, Alberto Wagner de Reyna dedicó a la dilucidación del problema el preciso libro *La filosofía en Iberoamérica* (1949). Él asegura que a la cultura iberoamericana occidental corresponde un filosofar integrado en la tradición europea. Para ello es preciso superar cuatro peligros que amenazan sofocar ese filosofar: el remedo, el atraso, la inexactitud y la superficialidad. Ya en 1848, en el discurso conmemorativo de la Universidad de Santiago, Andrés Bello previno contra el remedo: «Estamos condenados todavía a repetir servilmente las lecciones de la ciencia europea sin atrevernos a discutirlas». La prevención contra el remedo implica una prevención contra sus condiciones concomitancias: el atraso, la

inexactitud, la superficialidad. Wagner de Reyna encarece el cultivo de las lenguas clásicas y modernas pricipales, la iniciación en la técnica de la investigación filosófica, la disciplina del análisis y la crítica, es decir que antes de pretender elaborar una filosofía original hispanoamericana, debe aprenderse a ejercer la fisciplina filosófica, la filosofía sin más. Sobre el originalismo ya había apuntado Pedro Henríquez Ureña en su ensayo de 1925 *Caminos de nuestra historia literaria:* «El ansia de perfección es la única norma. Contentándonos con usar el ajeno hallazgo, del extranjero o del compatriota, nunca comunicaremos la revelación íntima; contentándonos con la tibia y confusa enunciación de nuestras intuiciones, las desvirtuaremos ante el oyente y le parecerán cosa vulgar. Pero cuando se ha alcanzado la expresión firme de una intuición artística, va en ella, no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido». Pese a estas y a otras más precisas advertencias, se ha desatado una producción «originalista» de pretensión filosófica que desatiende por carencia de profesionalización la profesionalización que encareció Alejandro Rossi a mediados de los años 60 en un coloquio sobre el «Sentido actual de la filosofía en México» (publicado en la *Revista de la Universidad de México,* vol. XIII n. 5). «Lo que ahora es urgente es un profesionalismo que controle y potencie la imaginación filosófica... Si la tecnificación de la filosofía se logra, aunque sea en parte, la ganancia no será pequeña: estaremos en capacidad de no mezclar lo que no debe mezclarse. Estaremos entrenados para no confundir una reflexión filosófica con una sociológica... tendremos mayor sensibilidad para utilizar los datos y los resultados de la ciencia; no confundiremos al filósofo con el predicador; separaremos la filosofía y la apologética; sabremos que no es tarea nuestra hacer profecías u ofrecer visiones apocalípticas del género humano. Habremos, en suma, evitado los innumerables atajos que suelen alejarnos de la filosofía, lo cual es otra forma de decir que habremos esquivado una serie de pseudoproblemas».

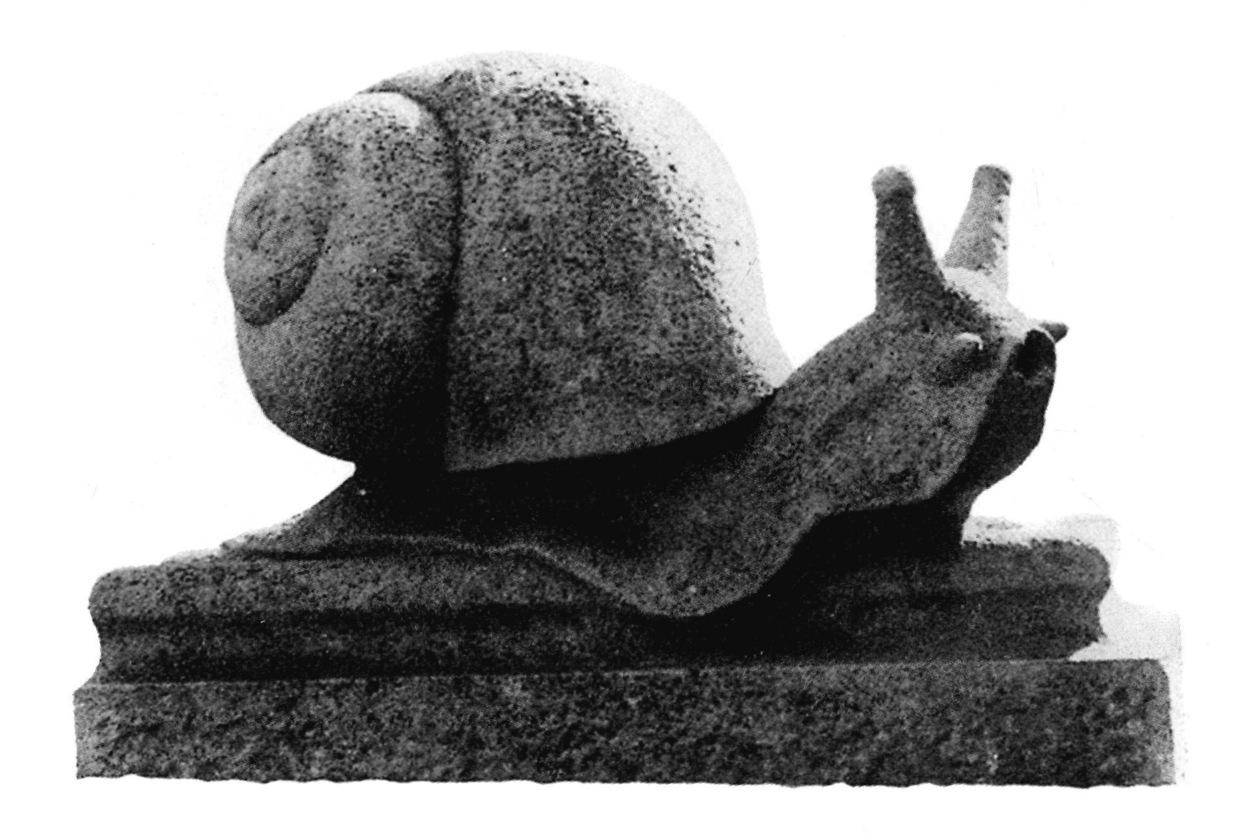
Un pseudoproblema es el de la «desoccidentalización» de la filosofía latinoamericana que postula Fornet-Betancourt. Desoccidentalizar con conceptos occidentales ¿cómo se fundamenta científicamente la desoccidentalización, es decir, cómo se pone en rigurosa tela de juicio una tradición filosófica, que ya Nietzsche cuestionó? ¿Qué relación conceptual tiene –o no– esa desoccidentalización con el cansancio de la civilización que llevó a Rousseau a la idealización del «buen salvaje» y que constituyó desde el siglo XVIII una corriente de la cultura europea, el exotismo o huida de la civilización? ¿Se asemeja el procedimiento de esa desoccidentalización al que Martin Heidegger ejemplificó con su crítica a la filosofía occidental,

es decir, una interpretación crítica de los grandes filósofos de esa tradición, los presocráticos, Platón, Aristóteles, Kant, Hegel, Nietzsche? ¿O significa esa desoccidentalización que han de sustituirse conceptos occidentales como causa y efecto, sustancia, concepto, etc., por conceptos afroamericanos o indígenas? ¿Y cuáles son esos conceptos y por qué es necesaria esa sustitución, es decir, por qué los conceptos occidentales son inadecuados? La demostración de la necesidad de esa sustitución tiene que refutar primeramente los conceptos occidentales, pero como dice Hegel «la verdadera refutación debe introducirse en la fuerza del contrincante y colocarse en el ámbito de su potencia; atacarlo fuera de sí mismo y tener razón donde él no está, no favorece la cuestión». Esta filosofía que se centra en la desoccidentalización para ser «polifónica» tiene metas propias de la política, y las críticas que hace no requieren postulados de pretensión filosófica. La advertencia de Alejandro Rossi, la de la tecnificación de la filosofía que da mayor sensibilidad para utilizar los datos y los resultados de la ciencia, sólo pretende tener en cuenta las transformaciones del pensamiento que trae consigo la técnica, es decir fructificar la reflexión filosófica con el enfrentamiento del desafío de la técnica. Pero cualquiera que sea la actitud frente a ese desafío, debe tener en cuenta el indispensable diálogo de la filosofía con la ciencia, para lo cual la filosofía ha de privarse de la confusión con la sociología y los anhelos políticos. El diálogo refuerza la exigencia de rigor de la filosofía, cuyo interlocutor, la o las ciencias, no admiten simples postulados emotivos formulados en un lenguaje vacíamente terminológico.

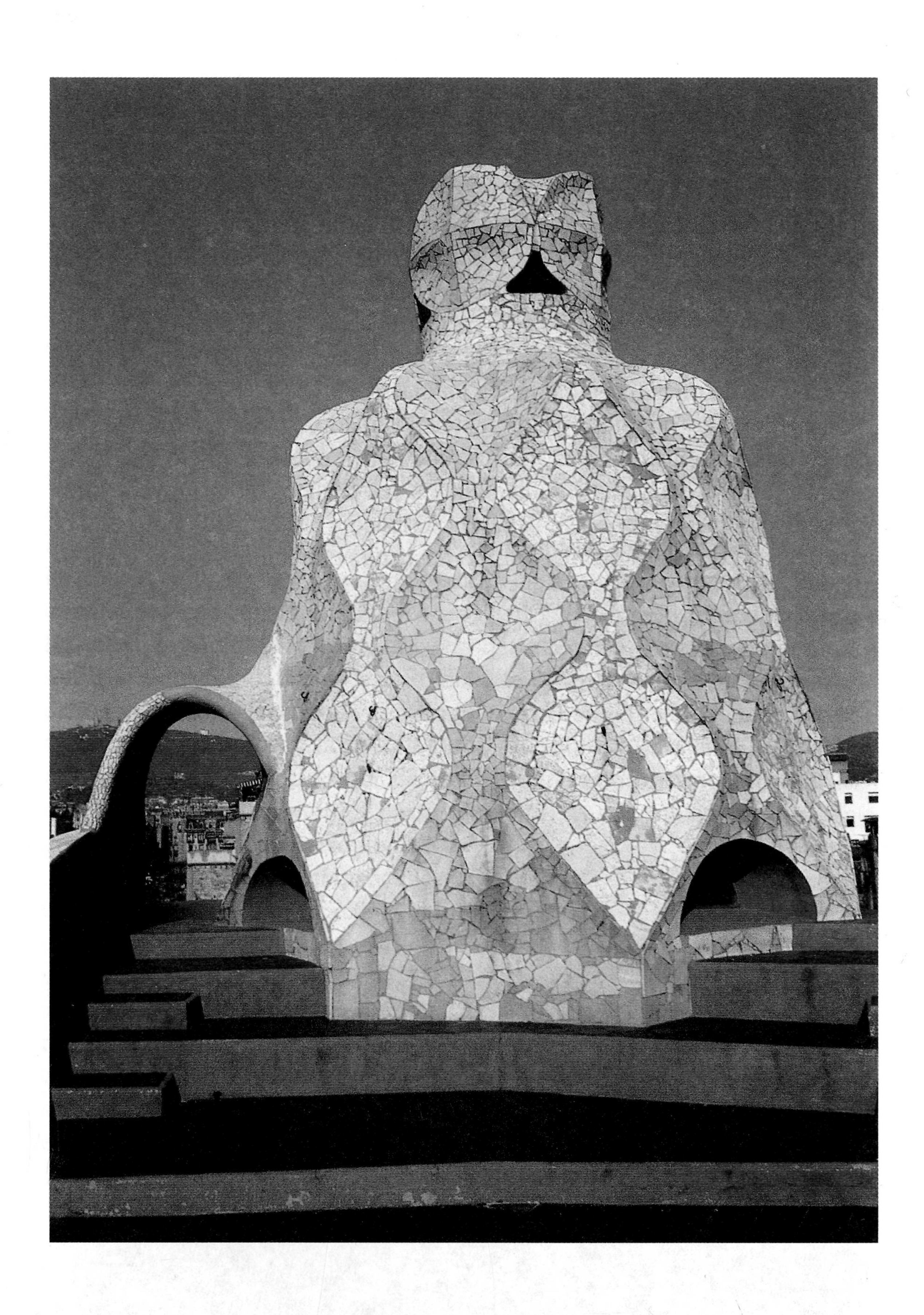
La confusión de filosofía, sociología y vago, por viejo y evidente, enunciado programático político de la «filosofía latinoamericana» pluricultural, desoccidentalizadora, sólo será convincente cuando sus representantes pongan en tela de juicio con amplio fundamento y conocimiento del actual autocuestionamiento de la filosofía (Wittgenstein, Heidegger, Rorty, entre muchos más), y los filósofos occidentales demuestren que un sociólogo como Niklas Luhmann –uno de los más influyentes renovadores de la sociología– no merece ser tenido en cuenta, es decir, que el resumen que él ha hecho del principio que subyace a su monumental obra (que los «filósofos latinoamericanos» deben conocer), esto es que «mi meta capital es el mejoramiento de la descripción sociológica de la sociedad, no el mejoramiento de la sociedad», no les plantea la pregunta de si el mejoramiento de la descripción sociológica de la sociedad no es el presupuesto para el mejoramiento de la sociedad. La mejor descripción sociológica de las sociedades hispanoamericanas es el presupuesto para que los «estudios culturales» tengan una sólida y amplia base empírica y no se limiten a proponer en vez

de conocer la compleja, contradictoria y laberíntica red de las relaciones sociales en Hispanoamérica. Un esbozo ejemplar de esa descripción, desde el punto de vista de la historia social, es el libro de José Luis Romero *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976), que analiza y describe el desarrollo de la sociedad hispanoamericana en su doble vertiente: la reconfiguración hispanoamericana del cuño europeo, del que no puede aislarse ese desarrollo. Este aislamiento implica una negación de la historia hispanoamericana, la creación de la imagen de una Hispanoamérica con un pasado que fue, pero que no debió ser, de una Hispanoamérica que debe ser, que pues, no es, de una Hispanoamérica parcial.

Una «filosofía» que hace insuficientes postulados sociológicos, que pretende corregir la historia *a posteriori*, que pone en tela de juicio una tradición sin criticar detallada y sólidamente a sus clásicos, contribuye a socavar la disciplina, el profesionalismo, la seriedad y honestidad intelectual o, para decirlo con Henríquez Ureña, «el ansia de perfección», que es un antídoto contra otra tradición hispanoamericana que el mismo Henríquez Ureña llamó la «pereza romántica».

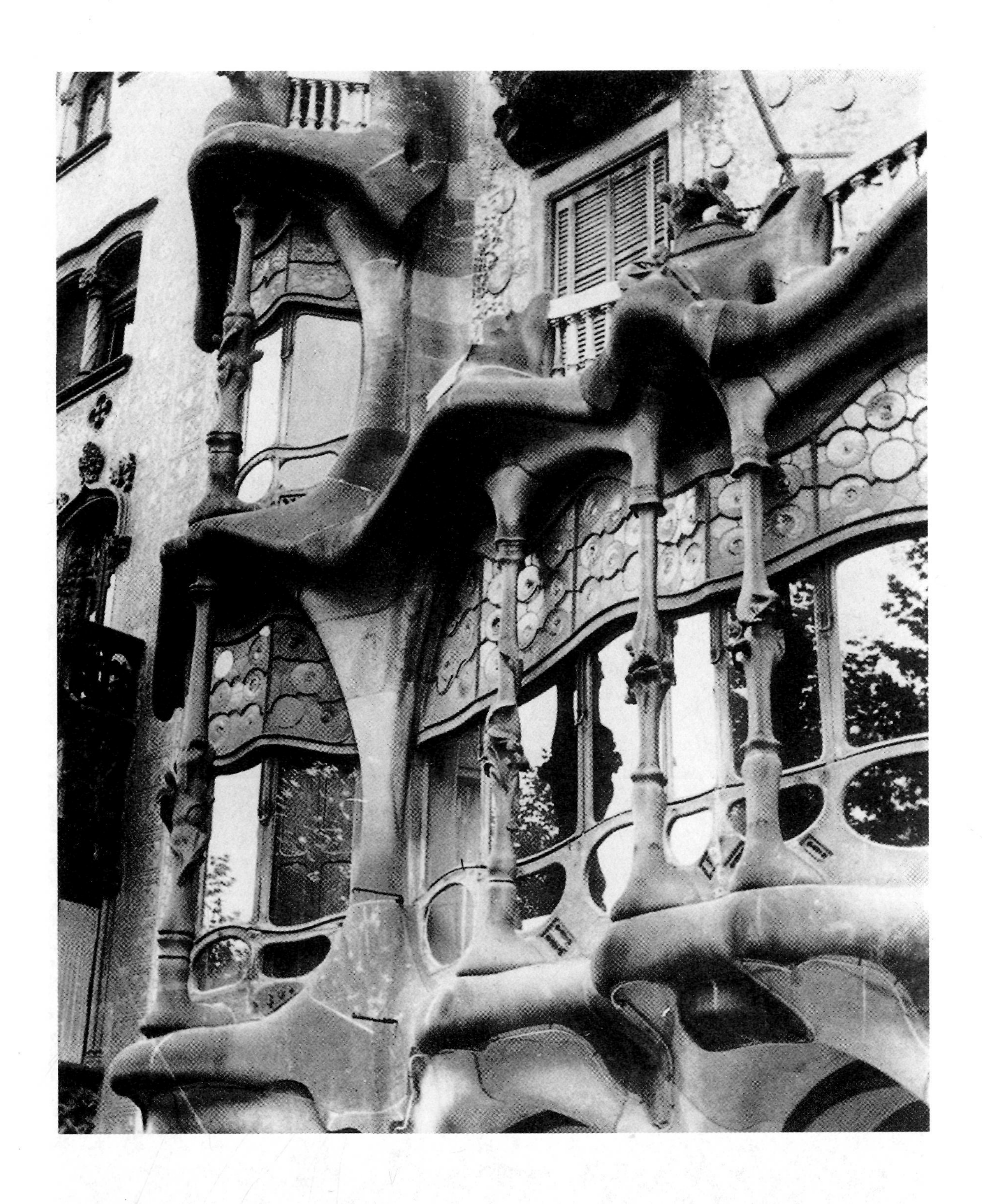


Antoni Gaudí: Escultura para la Sagrada Familia. Barcelona



Antoni Gaudí: Azotea de la Casa Milá. Barcelona

CALLEJERO



Antoni Gaudí: Primer piso de la Casa Batlló. Barcelona

Nicolás Guillén: el nacimiento de una poesía

César Leante

Es curioso, o sintomático, que –entre otros– tres de los más notables escritores cubanos del siglo XX hayan fenecido, literaria, creativamente, con el triunfo de la Revolución (1959). Me refiero a Alejo Carpentier, Nicolás Guillén y Onelio Jorge Cardoso. Y no es que dejaran de escribir al arribo del castrismo, excepto en uno de los casos, el de Cardoso, un cuentista ejemplar, por su lenguaje y estructura narrativa, del cuento de tema campesino. En cuanto a los otros dos, Carpentier es autor de cinco o seis novelas posteriores al éxito revolucionario castrista, y Nicolás Guillén, de un número semejante de volúmenes poéticos. Pero ni una sola de estas obras de ambos escritores, alcanza la calidad que tuvieron sus creadores hasta 1958. Nada de lo producido por Carpentier entre 1959 y 1979 (año de su muerte) es comparable a *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), *El acoso* (1956) o *El siglo de las luces* (1962)[1].

Respecto a Guillén, ni *Tengo* (1962)[2], ni *El gran zoo* (1972), ni *El diario que a diario* (1972), por citar sólo tres, igualan la magnitud de –aun– *Motivos de son* (1930), *Sóngoro cosongo* (1931), *El son entero* (1948), ni la importante por las tres impresionantes elegías que contiene (a Jesús

[1] *Hay que aclarar que aunque* El siglo de las luces *apareció en versión francesa y en Francia en 1962 y al año siguiente en su idioma original, español, y en México –no en Cuba, siendo la edición cubana de 1963–, según consigna el propio Carpentier, la novela fue escrita entre 1956 y 1958.*

[2] *Como dato llamativo, podemos apuntar que «Tengo», el famoso poema que da título a este libro, y una vez emblemático de la Revolución, es actualmente subversivo en Cuba y no hay prensa que se atreva a publicarlo ni recitador que ose decirlo. Sin duda debido a estas líneas:*

Tengo, vamos a ver,
que siendo un negro
nadie me puede detener
a la puerta de un dancing o de un bar.
O bien en la carpeta de un hotel
gritarme que no hay pieza (...),

pues como se sabe ahora los cubanos –negros o blancos, el color no importa– no pueden entrar en hoteles como el Cohiba, Nacional *o* Habana Meliá, *entre otros, exclusivamente para extranjeros.*

Menéndez, a Jacques Roumain y la antillana) *La paloma de vuelo popular* (1958).

Nicolás Guillén Batista nació en Camagüey, Cuba, el 10 de julio de 1902, lo cual quiere decir que acaba de cumplirse el centenario de su nacimiento. Una nota biográfica de su nieto, Nicolás Hernández Guillén, presidente de la «Fundación Nicolás Guillén», en La Habana, da estos datos: «Su padre se llamaba Nicolás Guillén y Urra. Había sido soldado del Ejército Libertador en la guerra del 95 donde alcanzó grado de alférez. Su madre se llamaba Argelia Batista y Arrieta. Eran dos mulatos».

Y, además de étnica, literariamente como poeta mulato va a ser conocido el retoño de ambos. Empero, el asimismo poeta y crítico de poesía Cintio Vitier, cree que: «Hablando con propiedad, la poesía de Guillén tiene tan poco que ver con África como él mismo. Guillén es hombre culto, fino, mucho más europeo que americano en sus gustos, modales y preferencias literarias»[3]. Ezequiel Martínez Estrada[4] es de similar opinión. Al estudiar el poema «El apellido»: «(...) lo acepta sólo como hecho lingüístico y literario"[5]. "Por eso se puede decir que Guillén es poeta por fatalidad y por atavismo (...) El soliloquio [el citado poema "El apellido"] en el que se le reaparecían "Yelofe", "Nicolás Bakongo", "Guillén Banguila", "Koumba" o "Kongué" (...) no despierta de un sueño de mármol sino de antepasados, y dice lo que *no se puede expresar más que en la forma que él emplea*»[6]. (Enfasis mío). El poeta haitiano René Depestre, radicado en París desde 1978 (antes vivió en Cuba de 1960 a 1977, y antes en otros países de Latinoamérica, sobre todo en Chile: esto es, que es de lengua francesa –si bien debe hablar el *créole*– y respecto a América, de cultura continental), en artículo titulado «Palabra de noche [negra] sobre Nicolás Guillén», concuerda en cuanto al lenguaje con lo que piensan Vitier y Estrada: «Hombre muy cultivado, había leído a los clásicos españoles e hispanoamericanos. Se expresaba en un español de gran belleza...»[7].

Quien discrepa de las similares concepciones de Vitier y Martínez Estrada de la poesía de Nicolás Guillén, es Nancy Morejón, la poetisa cubana mestiza a la que la Casa de las Américas, de La Habana, le encargó en

[3] *Cintio Vitier,* Lo cubano en la poesía. *Ediciones Orígenes: La Habana, 1952.*

[4] *Ezequiel Martínez Estrada,* La poesía afrocubana de Nicolás Guillén. *Ediciones Unión: La Habana, 1967.*

[5] *Nancy Morejón, prólogo a* Valoración múltiple sobre Nicolás Guillén. *Casa de las Américas: La Habana, 1972.*

[6] *Ezequiel Martínez Estrada,* op. cit.

[7] *René Depestre, «Palabra de noche sobre Nicolás Guillén».* Revista Encuentro *(Madrid, n.º 3, primavera 1997).*

1972 la recopilación de una serie de opiniones o estudios acerca de la obra del autor de *Sóngoro cosongo*, una *Valoración múltiple* (que con ese título se publicó), y que ella utilizó para descalificar tanto a Vitier como a Estrada y para proponer una tesis a todas luces «racista» (mas ahora racista hacia el blanco) de los poemas de Guillén. Así, declara «delirante» el ensayo del escritor argentino y del estudio *(Lo cubano en la poesía)*, de Cintio Vitier, expresa indirectamente: «Al tratar [Estrada] de explicarse *lo cubano* [énfasis de la autora] es cuando suscribre las desacertadas conjeturas de Vitier». Páginas más tarde vuelve a cargar contra Vitier al manifestar que en el ensayo seleccionado por ella para integrar la *Valoración* «(...) da muestras de incomprensión al negar o desdeñar las esencias africanas de la poesía de Guillén»[8]. Lo curioso es que algo atrás la Morejón ha vertido esta opinión en cuanto a la presencia de África en los poemarios de Guillén: «Es necesario establecer –casi subraya– que el poeta de la *Elegía a Jesús Menéndez no habló jamás de poesía negra.* Lo *supuestamente* negro –en verdad nuestro patrimonio de antecedente africano– siempre aparece en su obra en función del mestizaje afro-hispano»[9]. (Énfasis míos) ¿En qué quedamos? ¿Negó Guillén influencias africanas –más étnicas que literarias– en su poesía? ¿Su *negritud* es «supuesta» o real? ¿O en verdad es mestiza? En fin, en neto criollo guilleneano: «¿Se peina –Nancy– o se hace papelillos?»

A todas las evidencias salta que es esto último: mezcla de acentos andaluces (especialmente) y toques congos, yorubas, lucumíes, etc. Pues en cuanto a influencias o utilización de recursos no es posible, en literatura –mucho menos en poesía, aun «menisísimo» en la de Guillén– limitarse a lo literario. Es conocido hasta el tuétano, hasta hacer tautológica toda mención de ella, el protagonismo de la música en sus letras. Por algo el Guillén que nace en 1930 titula *Motivos de son* su breve poemario (tan breve que ocupaba sólo una hoja –cierto que tamaño sábana– del *Diario de la Marina* (eran ocho poemitas); musicalidad de la que no se desprende en *Sóngoro cosongo* (1931), realmente su primer libro, ni en el que reúne la poesía que ha escrito entre 1930 y 1947, *El son entero* (1948). Y si alguna palabra desborda su léxico es la palabra *son*. Y si alguna muestra quiere hallarse de este acento tonal-melódico en sus «letrillas antillanas», véase esta percusión del tambor (el ancestral parche africano) en ellas, que las convierte casi en jitanjáforas:

[8] *Nancy Morejón*, op.cit.

[9] *Salvador Bueno*, Historia de la literatura cubana. *Ministerio de Educación: La Habana, 1953.*

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro,
congo solongo del Songo
baila yambó sobre un pie.
Mamatomba,
serembé, cuserembá.

(«Canto negro, *Sóngoro cosongo*, 1931)

El mismo Guillén –no podía ser menos– reconoce su deuda con la música de legado africano desde que compone sus *Motivos*, y así escribe en la página del *Diario* donde aparecieron –«Ideales de una raza», que dirigía el intelectual negro Gustavo Urrutia–, en el propio 1930, esta gratitud: «El ritmo afrocubano nos envuelve con su aliento cálido, ancho, que ondula igual que una boa. Esa es nuestra música y esa es nuestra alma».

Nos estamos adelantando (o me estoy). Volvamos entonces a *Motivos*, con el que nace un nuevo Guillén poeta y de modo general y no muy justo, una nueva poesía cubana también. ¿Por qué no muy justo? Porque Guillén, como todo en arte (y en la vida) no viene de la nada. Africanías de él al margen, antes de los *Motivos de son*, habían compuesto poemas «negros» en Cuba José Z. Tallet, Regino Boti, Juan Marinello, Regino Pedroso, Andrés Núñez Olano y otros, recogidos todos por los ensayistas Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro en la antología *La poesía moderna en Cuba* (Madrid, 1926), donde por cierto no figura Nicolás Guillén. Y es –década fronteriza 1920-30– cuando el surrealismo, brotado de la primera guerra mundial, revela el arte africano, que en Cuba va a ser incisivo –como movimiento vanguardista y artísticamente africanista– en narradores de la talla de Alejo Carpentier, que empezará a escribir –según me contó– su novela *¡Ecué-Yamba-O!* (su título es su mejor catalogación) estando preso en la cárcel de La Habana, y Lino Novás Calvo (el más prodigioso cuentista cubano), a quien Espasa-Calpe le encomienda en 1933 la novela de «aventuras» *El negrero* (muy superior a *Ecué*). Y musicalmente lo negro en Cuba da vida a la música «sinfónica» de Amadeo Roldán y Alejandro G. Caturla, por no citar la maravillosa y popular de Eliseo Grenet (que pusiera más melodía a los *Motivos*).

Mas en Cuba lo negro no viene vía Europa. No, en modo alguno. En Cuba, en literatura y en pintura, especialmente, se remonta al siglo XIX, más precisamente a su primera mitad. Las mejores páginas literarias que se escriben en esa época versan y tienen como centro el «problema» negro, esclavo, social. La gan novela de esa época, *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, comienza a germinar en 1839 como un cuento, se estampa como *novelita* en 1842 para adquirir su forma definitiva en 1882. Y Félix Tanco escribe *Petrona y Rosalía*, y la Avellaneda *Sab,* que concibe y edita en

España, y Anselmo Suárez, *Francisco*, que la censura colonial no permite que se dé a conocer en la Isla. Y ello en su conjunto por incitación y mecenazgo intelectual (alguna vez –caso de Manzano– será material también) del *maître à penser* de ese momento, don Domingo Delmonte, que mantiene la tertulia más importante del XIX cubano, y que en 1836 avanzó diríamos esta «revolucionaria» (si la revolución cubana no hubiera degradado esta palabra en el XX) tesis, propuesta a Félix Tanco en carta recogida en su monumental *Centón Epistolario*:

> ¿Y qué dice usted de *Bug-Jargal*? Por el estilo de esta novelita quisiera que se escribiese entre nosotros. Piénselo bien. Los negros de la Isla de Cuba son nuestra poesía y no hay que pensar en otra cosa, pero no los negros solos, sino los negros con los blancos, todos revueltos, y formar luego los cuadros, las escenas...

Quizá ocho años después, tras los terribles acontecimientos de la mentirosa «Conspiración de la Escalera» (supuestamente de esclavos negros contra la *sacarocracia* y cuya salvaje represión –obra de O'Donnell, entonces Capitán General de la Isla– acabó con la intelectualidad liberal blanca y con la pequeña burguesía negra, obligó a Delmonte a marchar al exilio (como tantos años después el castrismo forzaría a tantos y tantos intelectuales cubanos a abandonar su tierra, su isla, su país), a España, a la Madre Patria, donde moriría más de extañeza que de vejez. Pues en carta de 1845 a su familia, que restaba an La Habana, le pedía que no permitiese que sus hijos, pequeños, se mezclasen ni aun jugasen con «negritos».

Simpáticamente Guillén citará lateralmente, y asimismo como una ídem, aquella declaración de don Domingo, naturalmente en un son:

> Estamos juntos desde muy lejos,
> jóvenes, viejos,
> negros y blancos, todo mezclado;
> uno mandando y otro mandado,
> todo mezclado.

Acerca de este vidrioso tema de la fusión de blancos y negros –literariamente en Del Monte, carnal en la realidad social– la más importante novela del XIX cubano, *Cecilia Valdés*, es clave al respecto por la alta dosis de sociologismo que contiene. Se ha dicho que «Cecilia Valdés [el personaje] es el único mito literario que han logrado crear nuestros novelistas»[10]. Ello es rigu-

[10] *Prólogo a* La poesía de Nicolás Guillén *de Adriana Tous. Ediciones de Cultura Hispánica: Madrid, 1971.*

rosamente cierto. Mas ¿por qué lo es? ¿Por qué la mulata Cecilia es el único mito que posee la literatura cubana? Porque la «Virgencita de cobre» *es* la nacionalidad cubana, porque la heroína de Villaverde simboliza, en su carne y en su espíritu,la combinación racial y cultural que determina el ser cubano. Incluso el incesto que cometen Leonardo (protagonista masculino, hermano de sangre y huesos de Cecilia: un mismo padre los engendró a ambos en los vientres de una negra y una blanca) y ella, es posible interpretarlo como otra correspondencia de la identidad de la población cubana. En un plano alegórico, Cecilia y Leonardo *tienen* que ser hermanos porque históricamente –y pese a todo– lo son las dos razas que encarnan. Odiando el blanco esclavista al negro y temiéndole; odiando el negro esclavo al blanco ezclavizador, y reprimiendo su ira y aguardando en humillación su hora, los dos son, en lo más recóndito de sí mismos, hermanos. Hermandad que ellos no han escogido –especialmente el negro–, sino que le ha sido impuesta por las circunstancias; pero hermandad al fin. De aquí que su fusión étnica (e histórica) tenga que revestir las características de un incesto, dada la violencia con que se ejecuta y los prejuicios que los escinden. Pero un incesto que precipita no un vástago enfermizo y degenerado, sino otro vital con limpios rasgos y afectos donde no se señalará el pecado sino tal vez la redención. De aquí –cosa que sorprende en la novela– que la tierra no se abra, que los cielos no se desplomen –como ocurriría en cualquier grueso folletín– cuando los hermanos se unen sexualmente; y de aquí también la tozudez de Villaverde –imposible de adjudicar a torpeza narrativa– por impedir que sus héroes conozcan su afiliación sanguínea, luchando a brazo partido contra toda lógica del relato.

Dejando a un lado a *Cecilia* y a Cecilia, y volviendo al son, podríamos ir más atrás, nada menos que al mismísimo siglo XVII, para encontrar ya el primer ritmo de esta suerte compuesto en la Perla de las Antillas: el son de *La Ma Teodora*, cuya primera estrofa reza así:

> ¿Donde está la ma Teodora?
> – Rajando la leña etá,
> rajando la leña etá...

Como se oye, se trata de una «letrilla» insinuantemente sexual (al menos para un oído criollo).

Los motivos del son

Nada de esto –tantos antecedentes, tanto árbol genealógico– desmerita en un adarme que Nicolás Guillén aporte a la lírica cubana una nueva poesía

y él sea absolutamente también una nueva y propia voz. Con esta óptica leen los interesados en la literatura cubana –que no son muchos– sus *Motivos de son*, aparecidos, como hemos dicho, en la página «negra» del conservador *Diario de la Marina* (¿por qué lo habrán hecho marinero?) el 20 de abril de 1930.

En el mostrenco ambiente cultural isleño, la reacción es inmediata y fulgurante. De don Fernando Ortiz, iniciador en Cuba de las investigaciones afrocubanas hasta el occidentalizado y brillante intelectual –en el más vertical sentido de la palabra–, Jorge Mañach –una suerte de Ortega y Gasset antillano–, todos lo celebran (como una réplica whitmaniana, pero en este caso no a sí mismo, sino a «él», a Guillén o, si se quiere, a Nicolás).

Así un periodista y político muy notable, y mulato como Guillén de lo que el castrato da en llamar «República mediatizada» –pero próspera y alegre y luminosa, no la miserable no-república que es hoy–, Ramón Vasconcelos, los festejaba: «He leído, mejor dicho, he cantado [los *Motivos*]», explicando el porqué: «(...) porque hay en ellos sabor folklórico, criollo, afrocubano, del patio...» Ballagas, joven poeta que no mucho después escribiría una bellísima poesía y se sentiría atraído por la «negra» hasta el punto de «trazar» un *Mapa de la poesía negra* (1948) para la Editorial Pleamar de Buenos Aires, le escribía a Guillén en mayo de 1930: «Hace pocos días leí en la página dominical del *Diario de la Marina* sus maravillosos *Motivos de son*, sorprendiéndome con el hallazgo de veta tan rica y tan nuestra». Del extranjero, de los Estados Unidos, le llegaba este elogio del también gran poeta mulato Langston Hughes (del que se había hecho amigo Guillén cuando el norteamericano visitara La Habana el año anterior, 1929): «¡Hombre! ¡Que formidable tus *Motivos de son*! Son poemas muy cubanos y muy buenos». Y desde Madrid el especialmente cuentista cubano –pero enclado en España– Alfonso Hernández Catá, le hacía saber que «*Búcate plata* [claro, un son], es una pequeña obra maestra. Nadie ha hallado tan puro como usted lo da, el elemento poemático de esa confluencia racial que hace de La Habana uno de los sitios más artísticos del mundo». Tornando al «patio», otro periodista y escritor (nacido en Asturias, y él mismo un soberbio asturiano «aplatanado»), Rafael Suárez Solís, bailaba de contento: «Los pequeños poemas líricos de *Motivos de son* se dicen irresistiblemente con la cintura (...) El verso de Guillén es negro, elástico, sabroso (...) Ritmo de semilla, que dice García Lorca».

No se puede finar este haz de sinceras alabanzas, justas, medidas, pero entusiastas, sin consignar la vileza con que la prologuista de la *Valoración múltiple* sobre Guillén, la resentida Nancy Morejón, espiga una nota de Mañach. Para justificar su inserción en dicho libro ante la burocracia cultural castrista, la «prologa» con esta infamia: «(...) Jorge Mañach, quien en

calidad de apátrida murió en Puerto Rico, entregado a actividades contrarrevolucionarias». De modo que si con Vitier y Estrada ya vimos lo agresiva que fue, con Mañach es insultante.

Apartemos la bella y cálida valoración del creador de tanta obra inteligente, profunda y brillante de la infamia supra. Dice Mañach de *Motivos*: «Este libro suyo es todo un suceso literario de los que nacen punto y aparte. Una enérgica afirmación de personalidad criolla y una preciosa realización técnica». Como se ve, el punto de vista de un ensayista, de un pensador, acerca de un poemario.

Aunque no exactamente referida a *Motivos*, esta sentencia de Fernando Ortiz sobre la dación negra a la sensibilidad y el hacer en arte cubanos, le cuadra a la valiosa página de Guillén (no olvidar que fue ésta la medida que tuvo en el dominical del *Diario de la Marina*): «La cultura propia del negro y su alma, siempre en crisis de transición, penetran en la cubanidad por el mestizaje de carnes y saberes».

La nómina de los sones de *Motivos* son: «Negro bembón», «Mi chiquita?», «Búcate plata», «Sigue...», «Ayer me dijeron negro», «Tú no sabe inglés», «Si tu supiera» y «Mulata». Con entero tino el poeta, crítico y biógrafo de Guillén, Ángel Augier, describe así sus contenidos: «Eran cuadros vibrantes de la vida popular de La Habana, llenos de ritmo y gracia, presentados escueta, ágil, vigorosamente; mas con un sentido definido de afirmación racial, pues establecían el orgullo de ser negro».

(Quizá Guillén se adelantó a la *negritud* y la proclamación de que «Lo negro es bello» en casi medio).

Y con este son, o «soncito», ejemplifica Augier la calidad de los *Motivos*:

Negro bembón

¿Por qué te pones tan bravo
cuando te dicen negro bembón
si tienes la boca santa,
negro bembón?
Caridad te mantiene,
te lo da to,
negro bembón.
Te quejas todavía,
negro bembón,
sin pega[11] y con harina[12],

[11] *«pega»: trabajo.*
[12] *«harina»: comida.*

negro bembón,
majagua[13] de dril blanco,
negro bembón,
zapatos de dos tonos,
negro bembón.

Por su parte, el propio Nicolás Guillén nos ha entregado el génesis de la creación prístina con que en verdad se inaugura como poeta (aunque desde su juventud viene componiendo versos, y muchos de ellos nada desdeñables por cierto, en la línea de Bécquer, de Darío – si bien según él mismo no el mejor Darío). Nos cuenta Guillén: «Escribí, escribí todo el día, consciente del hallazgo. A la tarde ya tenía un puñado de poemas –ocho o diez– que titulé de una manera general *Motivos de Son...*»

Se ha hablado del peso del romance en la poesía guilleneana. Claro, no está en *Motivos de son.* Aquí hay esta música sincopada y a lo más, de España, la letrilla. Pero sí asoma –y no la cabeza sino el cuerpo entero– en el ya verdadero libro de Guillén posterior a los sones, que es del año siguiente: *Sóngoro cosongo*, donde brota en todo su esplendor el singular romance acriollado «Velorio de Papá Montero», que deslumbró a Unamuno.

Y es de él, de don Miguel, una carta a Guillén en la que la menciona que: «he oído hablar de usted a García Lorca». Como no podía ser de otro modo, Guillén no era ajeno a la poesía popular sureña española, a la andaluza, y se puede apostar con la plena seguridad de ganar que debía conocer muy bien el *Romancero gitano*. Como Lorca inevitablemente debió leer los sones de Guillén, al punto de que él también compuso uno –que le dedicó a don Fernado Ortiz–, el célebre.

Iré a Santiago

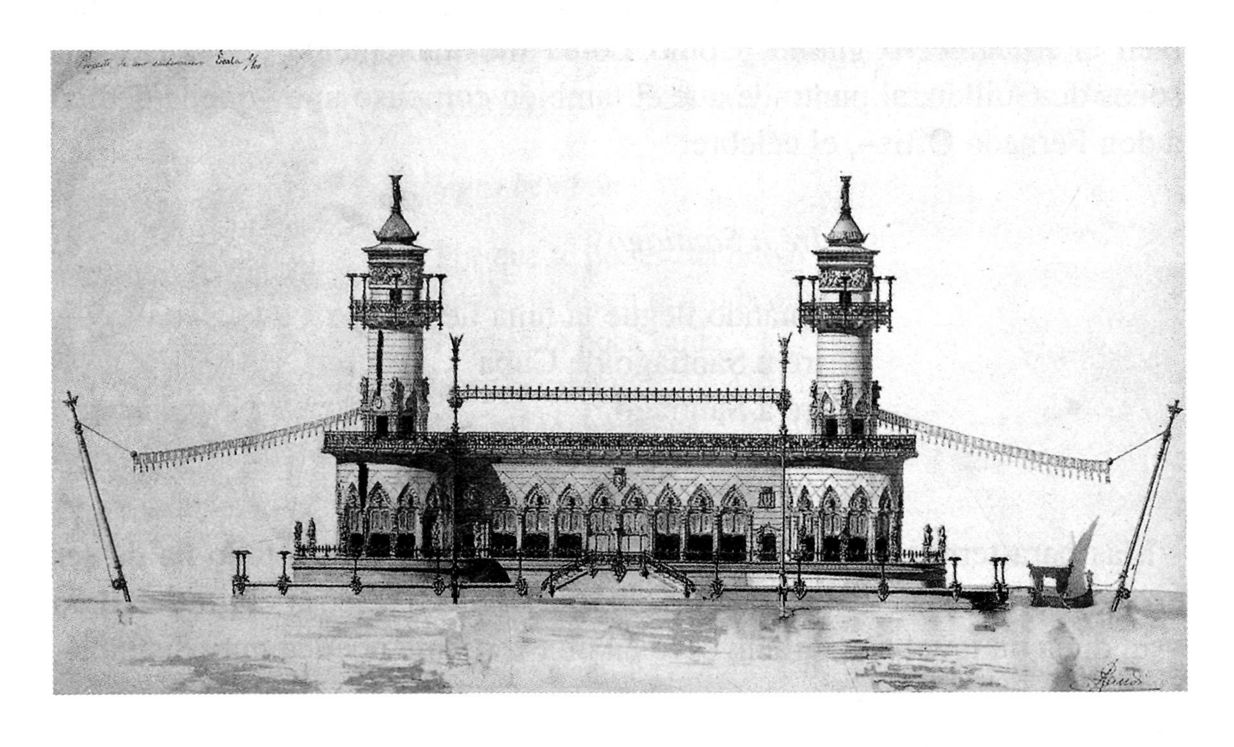
Cuando llegue la luna llena
iré a Santiago de Cuba
iré a Santiago,
en un coche de agua negra.

Mas para terminar, una nota –en parte– discordante (no todo ha de ser excelsitud). Y nada menos que de Gastón Baquero. Piensa el gran mulato –sin duda un igual de Guillén, pero en una vertiente poética muy distinta–,

[13] *«majagua»: traje, terno.*

el autor de ese bellísimo poema que es *Palabras escritas en la arena por un inocente*:

> Todo eso que se ha llamado «poesía negra» casi nunca llegó a poesía y a duras penas tuvo algo que ver de veras con lo negro. Una racha de negrofilia de dudoso origen, no siempre feliz en la elección de temas y de procedimientos (al extremo de que casi toda la cosa ésa llamada poesía afrocubana, afroantillana, etc., no sirvió para otra cosa que para hacer reír a los blancos tontos a costa de los negros simples) puso de moda la presencia, el habla y las costumbres de unas personas, los negros, que llevaban siglos de subestimación y de ludibrio, en las sociedades hispanoamericanas. Pero sin que importe demasiado el cómo y el por qué de esa aparición del negro, humorística al principio y lentamente cargada después de patetismo y de denuncia de unas situaciones harto dramática, el hecho tuvo su importacia y su eficacia, porque al menos se vio que el negro estaba ahí cuando Alcides Arguedas escribió *Raza de bronce*.



Antoni Gaudí: Alzado del Embarcadero

El jazz subterráneo de Madrid

Gustavo Valle

Se parece a Miles Davis. 65 años. Negro, calvo, alto. Un gorro de pana muy gastado en la cabeza. Un traje que consiste en gabardina color crema con manchas numerosas. Pantalones verdes tres tallas más grandes. Chaleco comprado en algún almacén de objetos usados. Bolsillos amplios donde debe guardar cigarrillos rotos, fósforos inservibles, papelitos con teléfonos a los que nunca llamará. En sus manos sostiene un saxo tenor de donde sale *The man I love* con sonido tostado, ahuecado, porque el saxo es viejo y de mala calidad y suena como si estuviera dentro de una caja de cartón. Sus ojos se mueven como radares. Nunca detienen la mirada en las llaves del instrumento sino que viajan en cada uno de los transeúntes que deben decidir entre tomar el metro dirección Plaza Castilla, o pasar hacia el otro lado de la Gran Vía por este pasillo subterráneo. Frente a él, un paño de terciopelo rojo donde brillan algunas pocas monedas. La música se amplifica en este tunelito peatonal, en este anfiteatro suburbano, hasta lograr agigantarse en toda la estación y descender hasta el mismísimo andén, de donde salgo en este preciso instante del vagón y sigo la música como los roedores seguían al flautista de Hamelin.

Es un músico notable –pienso mientras subo las escaleras mecánicas–. Imagino las numerosas veces que ha debido ensayar la pieza en el tráfago de peatones y pleitos entre yonkies y escenas de delincuencia común. Allí, cerca de los chinos que venden sus arroces callejeros para todos los trasnochados de Madrid, donde los chavales salen de los bares de copas con el equilibrio precario y los modales trastocados, y donde los turistas coreanos copian en sus cámaras *Yashica* la arquitectura mamotrética de la torre de la Telefónica.

Mientras subo las escaleras mecánicas aumenta el volumen del saxo y pienso entondes en los otros músicos que comparten «punto» con este Miles Davis redivivo. Y es que este tunelito musical, insólito templo del jazz subterráneo, cuenta con varios intérpretes que se suceden unos a otros según horarios preestablecidos. Al Miles Davis saxofonista le toca el horario nocturno. La mañana le corresponde a Chet Baker (un rubio que hace sonar muy bien la trompeta) y la tarde es para un trombonista aficionado al *Bebop* que nunca olvida amarrarse al cuello su pañuelo de seda.

No puede haber otro sitio en Madrid más apropiado para un concierto improvisado de jazz que este pasillo que horada la Gran Vía justo en su punto más «Newyorkino»: frente a la torre de Telefónica, que bien parece una variante castellana y achaparrada del *Empire State.* El Madrid de la Gran Vía es un Madrid distinto al resto. Es donde la ciudad se eleva sobre los hombros de los corpulentos edificios de los años 20, todos dispuestos a lo largo de la avenida como columnas que sostienen los sueños de los habitantes que quieren zafarse del pueblo recio, de la árida meseta de Castilla y volar, como en un rapto, hacia la Europa moderna.

Entre los *gays* que vienen de la calle Fuencarral con sus bolsas repletas de trapos última moda, entre los turistas argentinos que van tras la pista de los mejores mejillones, o los madrileños que corren a ocupar las butacas del cine *Callao,* o los estudiantes alemanes y franceses que andan en grupos numerosos y ríen a carcajadas y gritan de forma totalmente distinta a como lo hacen en París o en Dresde..., entre todas estas personas el jazz parece sobrevolar y conducirlos, como por inercia, hacia algo parecido a un destino. Un destino amable, pienso. Porque entre sus vehemencias castellanas y sus modales campestres, Madrid ejercita la libertad más mediterránea, y es esto lo que vienen a buscar sus visitantes y lo que saben disfrutar sus residentes.

El centro de una ciudad es la confirmación de que esa ciudad existe: su certeza. Algo tienen los centros urbanos que no tienen sus periferias: algo incuestionable, indubitable. Frente al centro no cabe la pregunta «¿dónde estoy?», porque *estar* es, de por sí, la única experiencia posible. Si las ciudades existen es porque sus centros se construyen y reconstruyen a diario con cada uno de sus paseantes, con cada músico, con cada tertulia improvisada en las aceras. «La ciudad –dice Toni Morrison–, también a su manera, se pone a tu servicio, coopera, alisando las aceras, corrigiendo los bordillos...».

Hoy, cuando el suburbio, la periferia y el arrabal parecen protagonizarlo todo, el centro viene a ofrecer algo a cambio: la convicción de un lugar hallado, su contundencia. Pocas son las ciudades cuyo centro todavía sobrevive como espacio vital y no sólo como centro financiero. Madrid es una de ellas. Además, estoy convencido de que si el centro tiene algún propietario esos son los Miles Davis callejeros, y los indigentes que no abandonan sus lugares a cielo abierto, y los policías que patrullan mientras comen bocadillos, y los miles de cuerpos efímeros que pasan, charlan, se besan, dejan su huella leve y siguen de largo hacia lugares ignorados.

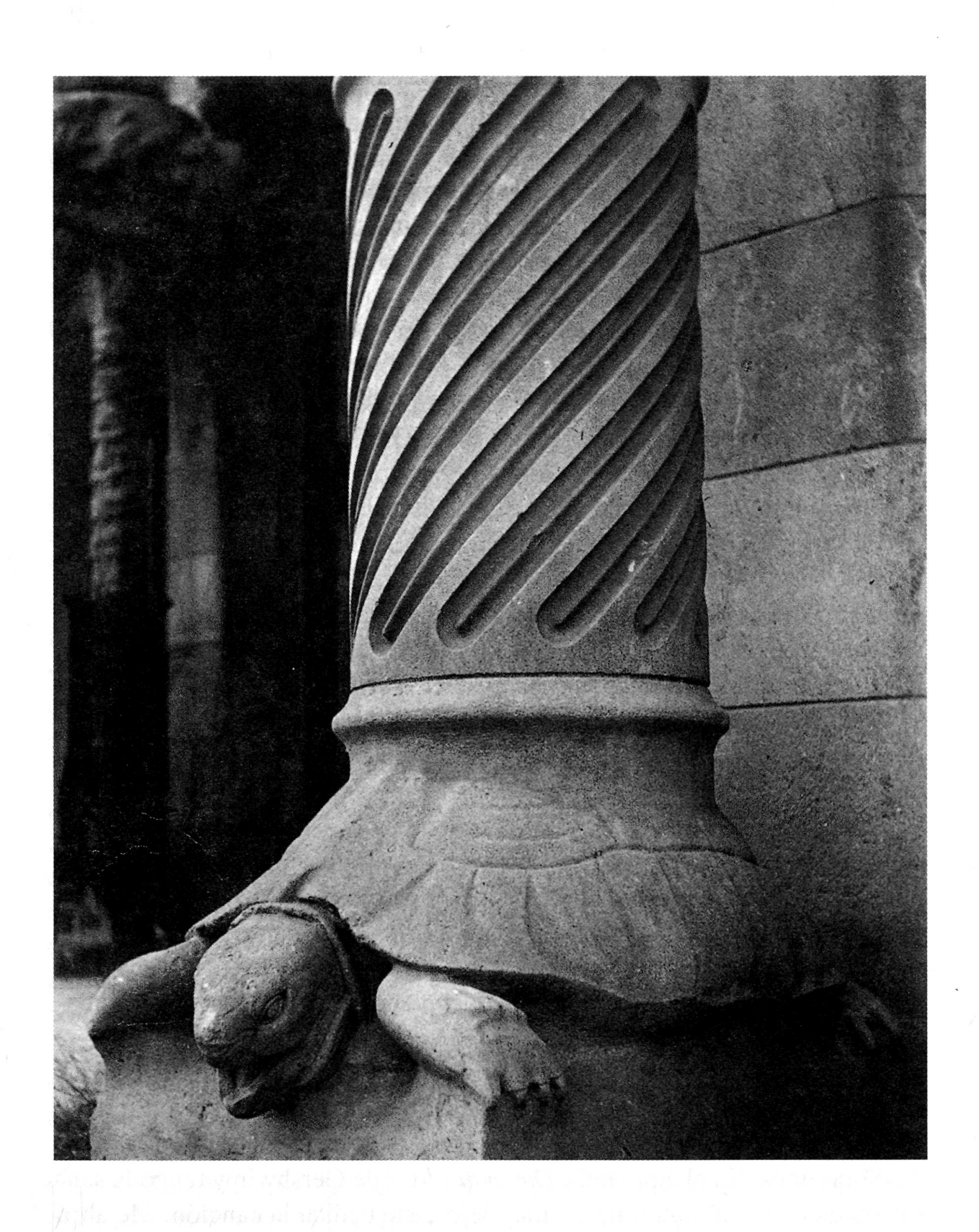
Cuando Miles Davis –el de verdad– paseaba de la mano de Juliette Greco sobre los muelles del Sena, ambos estaban contribuyedo a alimentar el centro de París, su leyenda. Quizás lo mismo hizo Chet Baker –el de verdad– cuando cayó por tenencia de drogas en una cárcel de Italia. Allí dentro

compuso 32 piezas y leyó diariamente las cartas de amor de su mujer. Al salir (estuvo 15 meses) se convirtió en fenómeno social y todos los italianos querían saber algo de él.

Escribo estas notas en la butaca de un avión. A mi lado un viejito francés hace de mi largo trayecto una experiencia muy grata. Entre otras cosas, le pregunto si le gusta el jazz y me dice que sí, que sobre todo el que va de los 50 a los 60: las *Big bands,* el *Bebop,* Count Basie, etc. Le comento que en el canal 6 puede escuchar buen jazz a través de los auriculares. No habían pasado dos minutos cuando ambos estábamos escuchando el mismo canal de música y haciéndonos gestos acerca de la calidad de la emisión. Me dijo que era de Lyon, la segunda ciudad de Francia, después de París. le conté lo de Miles Davis y Juliette Greco y me respondió: «Elle est plus généreuse avec les hommes». El viejito leía una revista de actualidad francesa y yo un libro de John Berger: *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos.* Se trata de uno de esos textos híbridos de Berger que a mí tanto me gustan: poesía, crítica, autobiografismo y ficción se dan la mano sin ostentaciones ni experimentalismos. En una de sus páginas leo: «el cantante puede ser inocente/la canción nunca».

¿Qué clase de vida tendrán estos *jazzplayers* de la Gran Vía? Quiero pensar que ellos han podido ocupar algunas páginas de la historia de la música, componer grandes temas ignorados. Por momentos me embarga la idea de seguirlos después de su trabajo y ver dónde viven, con quién hablan, qué comen. Pero creo que nunca lo haré. Quizás porque sé la respuesta, quizás porque prefiero mantener alrededor de ellos cierto halo legendario. Los más grandes espíritus de la generación de Allen Ginsberg eran «...pobres y rotos, malolientes y bebidos se reunían a fumar de pie en la oscuridad sobrenatural de los apartamentos, fluctuando entre los tejados/de las ciudades contemplando el jazz...».

He concluido mi ascenso por las escaleras mecánicas del metro. Son las 8 de la noche y el pasillo subterráneo que horada la Gran Vía está repleto de gente. Veo a pocos metros a Miles Davis. Nos encontramos con la mirada. Sonreímos. En el aire vuela *The man I love* de Gershwin y tengo la sensación de que una mujer, desde muy lejos, me dedica la canción. Me abro paso entre las personas que se entrecruzan a toda prisa formando un abigarrado hormigueo. Me encuentro frente a frente con Miles Davis y le dedico una última sonrisa. Él también me sonríe. Arrojo una moneda de cincuenta centavos sobre su paño de terciopelo rojo. Advierto que son pocas las monedas que allí brillan. Me acomodo la bufanda, subo la cremallera de mi chaqueta de invierno, y me marcho hacia la superficie, al encuentro de la Gran Vía.



Antoni Gaudí: Columna de la Sagrada Familia. Barcelona

Modernidad y modernización brasileñas

May Lorenzo Alcalá

Si hubiera que definir el año 2002 con una evocación brasileña, legítimamente podría decirse que éste ha sido el centenario del modernismo de Río[1] y de los artífices de la modernidad brasileña, encarnada en la ciudad de Brasilia.

Los pioneros de Brasilia

En 1902, en la *mineira* Diamantina, nacía Juscelino Kubistchek, gran propulsor y presidente durante la inauguración de la nueva capital de su país. Situada en el Planalto Central, la enorme y agreste meseta que conforma el escalón que hay que sortear para acceder a la selva amazónica, Brasilia no está geométricamente en el medio de Brasil, pero sí en el vértice del Brasil asequible.

Ese titánico esfuerzo, Brasilia, no fue aislado en la vida pública de JK –como se le denomina en Brasil. Es el primer industrialista democrático en un país que ostenta, aún en medio de la crisis latinoamericana, la infraestructura de ese tipo más sólida al sur del Río Grande. Retomando las banderas desarrollistas de Getulio Vargas, pero desvinculado de sus rasgos fascistoides y autoritarios, JK promueve la instalación de montadoras de automotores –que incluyen camiones y maquinaria– y fábricas para la industria de base; desarrolla una red caminera que une de un extremo al otro la geografía del país pero lidera una gran revolución –para una sociedad que, aún en la actualidad, es marcadamente nacionalista–: abre las puertas al capital extranjero. El Partido Comunista de Brasil lo criticaba diciendo que JK no distinguía entre la «General Motors de Brasil» y la «General Motors en Brasil».

Después de vivir en el exilio, vuelve a su país donde encuentra la muerte (1976) en un accidente automovilístico no del todo aclarado, en la Via

[1] *Las tres ciudades donde el modernismo brasileño tuvo cultores en número y calidad significativos fueron: San Pablo, Río de Janeiro y Belo Horizonte, aunque también hubo adherentes aislados en el Nordeste.*

Dutra, autopista de alta velocidad que une Río y San Pablo. JK tal vez sea hoy el ex presidente de Brasil con mayor consenso entre los ciudadanos, por eso nadie ha cuestionado el faraónico *Memorial* que guarda sus restos en Brasilia y los visitantes disimulan el dudoso gusto de los mármoles y la iluminación farandulesca, seguramente encandilados por su figura.

Nacido en Francia (1902) pero de padres brasileños, Lucio Costa vuelve al país de su sangre a los doce años. Su aporte a la modernidad de Brasil es difícil de dimensionar, ya que fue el arquitecto que instaló las nuevas ideas –especialmente las de Le Corbusier– sobre diseño, construcción y urbanística, con obras en la ciudad de Río tan paradigmáticas como el Palacio Capanema y el Parque Guinle –primer conjunto residencial dedicado a la alta burguesía– o las Rampas da Gloria –para preservar el patrimonio de esa vieja zona de la ciudad.

Pero, sobre todo, fue maestro de sus contemporáneos, entre ellos Oscar Niemeyer, quien concretaría el *Plan Piloto para Brasilia* de Lucio Costa. Punto de partida de la realización de un sueño imposible, traza los primeros rasgos de la futura capital donde los incrédulos sólo veían las matas retorcidas y lúgubres de la meseta, reptiles y ciénagas.

Costa está vinculado también al modernismo ya que, en 1930, como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, había realizado un salón con amplia participación de los artistas más aventurados, entre ellos Guinard, Flavio de Carvalho, Cícero Dias y Tarsila do Amaral, después del cual es obligado a renunciar.

El modernismo no paulista

El movimiento modernista brasileño, equivalente y relacionado a la vanguardia hispanoamericana, eclosionó en San Pablo, tuvo su epicentro en la Semana de Arte Moderno (1922) y como actores principales a los escritores Mario y Oswald de Andrade, y a las pintonas Tarsila do Amaral y Anita Mafatti. A pesar de haber conseguido mostrarse como grupo con mayor espectacularidad, debido a su virulencia militante, los paulistas no fueron los únicos artistas brasileños tocados por los aires de la nueva sensibilidad.

Hubo grupos modernistas en otros lugares de Brasil, aunque por sus características intrínsecas sólo se desarrollaron en centros urbanos donde preexistían grupos intelectualmente activos y con acceso a información de lo que se producía en otras latitudes, aunque no necesariamente en Europa. En el estado de Minas Geraes, por ejemplo, un equipo liderado por el joven

Rosario Fusco creó una emblemática revista modernista, *Verde,* donde publicó una ilustración Norah Borges, debido a que su director se enteraba de las novedades a través de San Pablo, pero también de Buenos Aires[2].

Más mesurados, más silenciosos y, sobre todo, más cosmopolitas ya que por entonces Río era capital y puerto obligado de los barcos que iban y volvían de Europa, los cariocas escriben obras de envergadura y mantienen contactos internos e internacionales que les permiten una proyección propia. Ronald de Carvalho, por ejemplo, fue el nexo con los martinfierristas de Buenos Aires[3]. Ese trabajo concienzudo y metódico hizo que los modernistas de San Pablo sintieran la necesidad de nombrar en Río a un corresponsal de su primera revista, *Klaxon*, dirigida por Mario de Andrade, futuro autor de *Macunaima.*

Sergio Buarque de Holanda (nacido en 1902 en San Pablo) se había mudado a la capital el año antes y tenía 20 cuando su amigo Mario de Andrade lo eligió para esa función –que también era de espía– y, a pesar de que estudiará derecho y se dedicará a la historia, nunca se desvincula del núcleo de los modernistas. En 1924 creó, junto a Prudente de Morais, la segunda revista del movimiento, *Estética* y fue siempre asesor de muchos de sus integrantes en cuestiones históricas.

Posiblemente esa ductilidad se deba a que su propia familia estuvo conformada por intelectuales y artistas. Por recordar a los más notorios, Sergio es hermano de Aurelio Buarque de Holanda, el máximo diccionarista brasileño, tan popular que, en su país, *aurelio* es un sustantivo común sinónimo de enciclopedia; y también padre del internacionalmente famoso Chico Buarque de Holanda, uno de los más destacados representantes de la música popular brasileña que, hace poco y con motivo del centenario, lo recordaba severo y adusto: «porque no existía fin de semana para quien trabajaba como él; quien trabajaba como él en casa sin parar los sábados y domingos; por eso él no existía. Quien llevaba a los chicos al fútbol era mi madre, a papá no le gustaba el fútbol»[4].

[2] *Rosario Fusco estuvo de novio con María Clemencia, una dibujante –posiblemente uruguaya– muy amiga de Norah Borges. Debido a la relación entre ambas, Norah envió a la revista* Verde *la colección completa de* Proa, *lo que la publicación recoge en sus páginas. Otra revista que llega a manos de Fusco es* Martín Fierro, *que a su vez remite a Mario de Andrade; éste utiliza el material para una serie de notas sobre literatura argentina que publica en* Diario Nacional, *a lo largo de 1928.*

[3] *Ronald de Carvalho publica por lo menos dos notas sobre literatura argentina: en* O Jornal *del 9-10-1927,* Gente de Martín Fierro *y en* Festa *de julio del mismo año,* Poesía argentina y poesía brasileña. *A su vez, la revista* Martín Fierro *publica varias veces notas vinculadas a Ronald de Carvalho, por ejemplo, el artículo de Manuel Gálvez sobre* Un poeta brasileño, *el 20-1-1927.*

[4] O Globo, *16 de marzo de 2002.*

Curiosamente esa imagen es diamentralmente opuesta a la que trasmite Fernando Henrique Cardoso, presidente de Brasil pero, en 1960, doctorando de Sergio en la Universidad de San Pablo: «Joven, sabio, alegre, irreverente. Era troskista, provocador, hasta cuando examinaba tesis académicas»[5]. Otra faceta de su personalidad es la de militante activo de izquierdas; Sergio, junto al eminente académico y padre de la crítica literaria en Brasil, Antonio Cándido, fundó el Partido dos Trabalhadores (PT), el mismo de Ignacio Lula da Silva.

Sea cual fuere el rasgo más genuino de su personalidad, Sergio Buarque de Holanda dejó el *corpus* de una obra fundamental, integrada básicamente por *Raizes do Brasil,* clásica y fundacional, *Visão do Paraiso* y otras, que permiten realizar una lectura social de Brasil desde un ángulo diferente y más profundo al divulgado por Gilberto Freyre.

El benjamín del modernismo

El modernismo de Río tuvo dos poetas fundamentales que abrieron y cerraron el período de esplendor del movimiento e influyeron en la lírica posterior, aún más que los emblemáticos paulistas Mario y Oswald de Andrade: Manuel Bandeira y Carlos Drummond de Andrade. El primero nació en Recife en 1886, por lo que cronológicamente pertenecía a la generación de los parnasianos y simbolistas. Sin embargo, arrastrado por una tuberculosis, viaja a Europa para tratarse y conoce la nueva poesía en su momento de ebullición. El estallido de la Primera Guerra lo devuelve a Brasil con un discurso renovado.

Por eso es protagonista fundamental, aunque *in absentia,* de la Semana de Arte Moderno de San Pablo: Ronald de Carvalho lee un poema de su libro *Os sapos* que alude a Bilac y satiriza el parnasianismo, por lo que es silbado y abucheado. Esta anécdota ilustra la vocación de Bandeira por incorporar los nuevos aires a su poesía, que llegará hasta el concretismo.

Considerado por Mario de Andrade como el iniciador del modernismo brasileño, se volvió un símbolo y un ejemplo de la continuidad de la poesía en el país; como dice Bella Josef, que fuera su discípula académica, «individualiza y concilia la herencia literaria y, sin apartarse completamente del parnasianismo y del simbolismo, reincorpora esos valores a las nuevas postulaciones artísticas»[6].

[5] O Globo, *16 de marzo de 2002.*

[6] *Manuel Bandeira en* Diccionario enciclopédico de las Letras de América Latina. *Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila. Caracas, 1995.*

Así como Bandeira es el precursor reconocido, Carlos Drummond de Andrade (Itabarica, Minas, 1902) será el benjamín superdotado del movimiento y el nexo entre el modernismo de Minas, donde nació y vivió hasta 1934, y el de Río, ciudad donde residió desde entonces. Publica su primer libro de poemas, *Alguma poesia,* en 1930 marcando no sólo la aparición de la segunda generación de modernistas, sino un cambio en la orientación ideológica del movimiento, que abandona la intención absorbentemente brasileña de la primera década para abrirse a temas más universales.

En ese primer libro aparecen siete de los nueve temas que él mismo recogerá en *Antología poética:* el yo retorcido (el individuo); una provincia, ésta (la tierra natal); la familia que me di (la familia); cantar de amigos (amigos); en la plaza de las invitaciones (el choque social); amar-amaro (el conocimiento amoroso); poesía contemplada (la propia poesía); una, dos argollitas (lo lúdico); intento de exploración e interpretación de estar en el mundo (una visión de la existencia). Son los nueve que abordará en la poesía, a lo largo de toda su vida.

Una frase, «en medio del camino había una piedra», repetida como letanía a lo largo de todo un poema *No meio do caminho* de ese primer libro, es tomada por los adversarios como ejemplo de que la poesía modernista no tenía sentido, y usada hasta el cansancio como objetivo de burlas; así el poema se torna enormemente popular y se convierte en símbolo. Por su extrema condensación, se volvió un enigma plurívoco, motivador no sólo de polémicas, sino de las interpretaciones más diversas.

No meio do caminho señala el rumbo que seguiría la recepción de la poesía de Drummond de Andrade en el Brasil: su obra es extremadamente popular, al punto de haber sido tema de una *escola do samba, Mangueira,* en el carnaval de 1987, bajo el título de *O reino das palavras.* A propósito de ello, dice Marlene de Castro Correia[7] que «el autor tiene la virtud de crear versos de extraordinaria repercusión, que extrapolan los poemas a los cuales pertenecen y penetran en los más variados discursos, adquiriendo vida autónoma y transformándose en propiedad colectiva».

Después de su primer poemario escribe *Brejo das almas* y *Sentimento do mundo,* pero la crítica es coincidente en afirmar que alcanza su madurez poética con el cuarto y quinto de sus libros: *José* (1942) y *A rosa do povo* (1945). Allí queda claro lo que el poeta venía sugiriendo: para él, la palabra es objeto e instrumento de lucha. «Palavra, palavra/ digo exasperado/ se me desafias,/ combate», dice en *O lutador* (en *José),* y después agrega:

[7] *Carlos Drummond de Andrade en* Diccionario enciclopédico de las Letras de América Latina. *Ídem que 7.*

«Luto corpo a corpo/ luto todo o tempo/ sem maior proveito/ que o da caça ao vento». Pero, a pesar de lo difícil de la empresa, no se da por vencido.

En *Consideração do poema,* de *A rosa do povo,* declara que «Nao rimarei a palavra sono/ com a incorrespondente palabra autono/ rimarei com a palavra carne/ ao qualquer outra, que todas me convém/ As palavras não nascem amarradas/ elas saltam, se beijam, se dissolvem/ no céu livre por vezes um desenho/ são puras, largas, auténticas, indassaveis». Pero el compromiso de Drummond es político, no solamente poético, por eso el insrumento palabra debe herir para cauterizar: «Crimes da terra, como perdoálos?/ Tomei parte em muitos, outros escondí...» *(A flor e a náusea,* en *A rosa do povo).*

Con motivo de la publicación de ese libro, Alvaro Lins escribió en *Jornal de Crítica*[8]: «...espectáculo de un poeta que intenta equilibrar y fundir artísticamente dos tendencias que lo apasionan en una época de agitaciones y divisiones extremas, muy difíciles para los deseos de equilibrio y paz. Buscan aquí una zona de armonía y adecuación a la conciencia política del hombre y el arte del poeta. Para que la primera no se exteriorice en panfletos o papeles de propaganda, perdiéndose la obra en las declamaciones de una elocuencia prosaica y oportunista, y para que no se confine al segundo en el puro artificio del arte por el arte o en las sofisticaciones del virtuosismo» (...) « el señor Carlos Drummond de Andrade desarrolla su vigilancia con una lucidez implacable» (...) «Este libro revela el drama de un auténtico revolucionario que quiere permanecer, al mismo tiempo, fiel a las exigencias de su arte (y) de un ser humano que desea identificarse con los problemas populares»[9].

A partir de allí escribirá trece poemarios más, antes del postrer *Amar se aprende amando,* entre ellos *A paixão medida* y *Corpo,* títulos que de por sí denotan la vinculación de la obra de Drummond con la carnalidad del ser humano, característica ésta expresiva de una manera de sentir muy brasileña, que el poeta logra elevar a alturas líricas antes nunca alcanzadas. Tal vez ésa sea la clave de su popularidad.

El burócrata aprendiz

Drummond de Andrade obtuvo el título de farmacéutico en la Universidad de Belo Horizonte, pero estaba claro que ésa no era su vocación. Nunca

[8] *En* Carlos Drummond de Andrade. Poesia e prosa. *Nova Aguilar, Río, 1988.*
[9] *La traducción es mía.*

trabajó entre frascos de remedios pero sí intentó repetidas veces ganarse la vida como periodista hasta que, en 1933, Gustavo Capanema lo incorpora a su equipo. Este mineiro fue un estadista nato: realizaría su mejor obra modernizadora al frente del Ministerio de Educación –cuyo edificio en Río lleva su nombre– imbuido de la idea sarmientina de «hay que educar al soberano».

Fue a ese ministerio a donde se incorporaría Drummond y del que se jubiló treinta y cinco años después, ocupando siempre discretos cargos burocráticos. Igual que el otro poeta estrella, João Cabral de Melo Neto, que el poeta-juglar Vinicius de Moraes[10] o que el gran novelista de la tierra, Guimarães Rosa, que fueron –los tres– más bien oscuros diplomáticos y nunca llegaron a las categorías superiores del escalafón. Mediocridad burocrática que parece denunciar una casi completa dedicación a la creación, en desmedro de las obligaciones laborales. La abundante producción de Drummond confirmaría esta presunción.

Habiendo llevado su poesía, con *A rosa do povo,* al lugar donde la quería ubicar, contemporáneamente Drummond se atreve, accediendo a una iniciativa de Alvaro Lins, a publicar su primer libro en prosa: *Confissoes de Minas* que, en líneas generales, podría considerarse dentro del género de la crónica. A ése y muy rápidamente, le sigue una novela corta, *O gerente,* y posteriormente un libro de narraciones, *Contos de aprendiz.* Pero, como bien señala Antonio Cándido[11] esa categorización es demasiado esquemática para la obra de Drummond: «crónica (...), ficción y poesía se combinan bajo los dictámenes de ésta, mostrando la libre circulación de un autor que, siendo un grandísimo poeta y no menos grande prosador, puede transitar entre los géneros y encima de ellos».

Aún así, sus poemas contienen la parte más tensa de su imaginación, ese sector donde la gravedad del asunto, aunque lo trate con humor, no deja mucho margen para variaciones y licencias; en cambio, la prosa de Drummond abre camino a sus reflexiones más distendidas. Ambas, agrega Cándido, «sintetizan la integridad de su impulso creador, que recompone la unidad básica por medio de esa interpretación de la poesía, crónica, ficción

[10] *El fin de la carrera diplomática de Vinicius fue realmente patético. Siendo cónsul en Montevideo, estaba inmerso en una de sus juergas de guitarra y whisky, cuando fue requerido por la entrada de un barco de bandera brasileña al puerto. Debía intervenir su documentación y, por más que lo buscaron, sólo apareció cuatro o cinco días después, con el consiguiente costo para la compañía naviera. Como era reincidente en este tipo de faltas administrativas, fue separado de la carrera.*

[11] *Antonio Cándido.* Drummond prosador *en* Carlos Drummond de Andrade, Poesía e Prosa. *Nova Aguilar, Río, 1988.*

que» (...) «él trata muchas veces de demostrar, haciendo versiprosa, mezclando los géneros y jugando con su unitaria multiplicidad»[12].

Amor filial, amor carnal

Carlos Drummond de Andrade tuvo un hijo que murió de pequeño y una hija, María Julieta, la luz de sus ojos. Son conocidas las anécdotas que ilustran cómo influía ella en las decisiones de su padre, haciéndole modificar hasta los gustos más antiguos: hizo que un retrato de ella pequeña, del que era autor uno de sus amigos, los pintores modernistas, y que Drummond había colocado en su escritorio, fuera a parar al sótano porque la mujer creía verle una mandíbula demasiado grande. «A mí no me parece», decía el poeta y agregaba, «pero María Julieta ve mejor que yo». Por eso, a partir de su casamiento con el abogado argentino Manuel Graña Etcheverry, Drummond comienza a viajar con regularidad a Buenos Aires, donde en el futuro se publicarán muchas de sus traducciones al castellano.

María Julieta tuvo una presencia cultural propia, tanto en Argentina, donde fue muchos años Directora del Instituto Cultural Brasileño, como en Brasil, a donde viajaba con frecuencia a visitar a su padre. Los primeros trabajos que se realizaron en la década del 70 sobre las relaciones entre la vanguardia argentina y el modernismo brasileño fueron promovidos y publicados por ella, como un intento precursor de Raúl Antelo, *Confluencias*. Su obra literaria tiene entidad independiente de la de su padre, especialmente en su país de origen.

Curiosamente, el profundo amor que tenía Drummond por su hija mantuvo oculto su registro poético del amor carnal, reunido en el libro póstumo *O amor natural*. Sus poemas eróticos habían circulado, en vida del poeta, casi en secreto. Algunos amigos los conocían, otros guardaban una copia de tal o cual intento, pero Drummond no se atrevía a sacarlos a la luz pública: podían perturbar a algunos de sus lectores, los que lo tenían por un viejo tímido y simpático, o parecer una tontería pseudoatrevida a aquellos para los que la mala palabra o la alusión directa al sexo ya se habían convertido en una banalidad.

En 1981, seis años antes de su muerte, remite una copia completa a su yerno, pidiéndole que, una vez desaparecido Drummond, fuera Graña Etcheverry el que decidiese sobre el destino de esos poemas. Finalmente, sería el nieto del poeta, Pedro Augusto, el que tomó el riesgo de darlos al

[12] *Carlos Drummond de Andrade,* O amor natural, *Ediciones Record, Río, 1993.*

público. Como dice Affonso Romano Sant'ana en el postfacio a la edición[13] «es un libro inquietante. Inquietante porque nos hace pensar en los límites (¿cuáles?) entre la pornografía y el erotismo. En este sentido, estos poemas se colocan fuera de la obra de Drummond y cuestionan no sólo al poeta sino al lector, a sus conceptos y prejuicios. Y lo que va a constatar es que, mientras algunos lectores tenderán a definir a la obra como obscena, otros argumentarán que es un ejercicio estético del erotismo»[13].

Erotismo cuyo registro puso en manos de la familia de su hija, María Julieta, de cuya pérdida no pudo pero, sobre todo, no quiso recuperarse. Cuando ella enfermó, su padre fue anotando en una libreta todas las contingencias de ese mal sin remedio y al fallecer ella, concluiría su escrito con estas palabras: «así terminó la vida de la persona que más amé en este mundo». Efectivamente, cuentan sus amigos que fue al médico y pidió que le provocaran un infarto. No fue necesario: Carlos Drummond de Andrade moría el 17 de agosto de 1987, exactamente 12 días después que María Julieta.

[13] *La traducción es mía.*



Antoni Gaudí: Fachada del Nacimiento. La Sagrada Familia. Barcelona

Carta de Argentina
Crisis y cultura

Luis Gregorich

En medio de la interminable crisis argentina, una de las coartadas que usamos para huir de la depresión, consiste en postular que la vida cultural es aún, entre nosotros, un oasis de variedad y excelencia. El argumento es lícito y en parte verdadero, pero debe ser matizado porque no tiene el mismo sustento en todos los campos de la creación simbólica y la vida intelectual.

Es cierto, por ejemplo, que hay un renacimiento muy interesante del cine argentino, al que sólo podría reprochársele un exagerado *revival* neorrealista (naturalmente desprendido, sin embargo, de las condiciones económicas y sociales vigentes) y una escasez de buenos guiones, viejo y nunca del todo saldado débito.

También el género escénico sigue brillando entre escombros y desesperanzas: tanto los pocos pero buenos teatros oficiales que siguen en pie como las mejores agrupaciones independientes continúan promoviendo, en su interacción, un tácito debate entre tradición y vanguardia que ha sido característico de este ámbito. Podría observarse, eso sí, una lenta e inevitable disminución de la presencia de las novedades importantes de la producción teatral mundial, antes de rápida llegada, por lo menos a Buenos Aires.

La actividad musical es igualmente intensa, en el marco de austeridad que impone la hora y con la lógica mengua de artistas extranjeros. El Teatro Colón ha enfrentado con dignidad su temporada, apelando a una mayoría de cantantes locales, y las entidades organizadoras de conciertos (Mozarteum, Wagneriana, etc.), aun con restricciones, mantienen sus ciclos. Tenemos todavía un vasto abanico de exposiciones de artes visuales, centros culturales barriales abiertos y en pleno funcionamiento, e industrias del sector (editorial, discográfica) que lentamente se van recuperando y cuyos costos reducidos hasta despiertan ilusiones de un eventual futuro exportador. La Feria del Libro de Buenos Aires, habitual convocadora de multitudes, ha tenido en 2002 un éxito inesperado, mejorando incluso marcas anteriores.

¿Ocurre lo mismo con el quehacer literario y el debate intelectual? Aquí es donde el análisis debe afinarse y prescindir de fáciles optimismos. No se trata ya de escudarnos en la crisis actual, sino de examinar una situación que lleva años y que parece cada vez más consolidada. Dígase de una vez: en el mundo de la literatura, venimos asistiendo a la construcción de un canon autosatisfecho y ligeramente opresivo, que deja pocos resquicios para la innovación o la transgresión (salvo las que ya ha absorbido y bendecido); por otra parte, el debate de ideas carece de todo dramatismo, se realiza en círculos cerrados y no construye puentes con el resto de la sociedad, y además los intelectuales se autolegalizan y jamás cuestionan su propia responsabilidad ante la crisis y el papel del aparato de poder que, pese a todo, han edificado y usufructúan.

Los síntomas de la reproducción canónica se descubren fácilmente en las listas de libros de autores argentinos publicados (especialmente en narrativa y ensayo, porque la poesía ha preservado una lógica diferente) y, en un nivel más superficial pero no menos significativo, en el repertorio y estilo de notas y comentarios críticos de los suplementos literarios y culturales de los grandes medios de prensa. En ambos casos, el sistema de prestigios y exclusiones determina, quizá con mayor rigor que en el pasado, que (con palabras de un memorable texto de Mariano José de Larra) «lo que no se puede decir no se debe decir».

Se sabe, por anticipado, cuáles son las categorías de los libros capaces de agotar una edición. (Por menos no hay empresa aditora que se arriesgue.) En respuesta a una genuina interrogación acerca de los orígenes, las novelas históricas y biografías noveladas han tenido una notable floración, ingresando sin piedad en la intimidad de «grandes» hombres y mujeres del pasado (San Martín, Belgrano, Sarmiento, Rosas, Roca, Mariquita Sánchez de Thompson, Lola Mora o Eva Perón). Es natural que el género tenga cultores preocupados por la calidad de la escritura y la seriedad documental, tanto como artesanos más improvisados, cuyo apuro sólo permite una atropellada fecuentación de las fuentes.

Junto a la recuperación (o dilapidación) de la historia, se han multiplicado libros sobre el presente argentino, para afrontar con lucidez o conjurar prudentemente las amenazas que nos conciernen. Ensayos, crónicas, memoriales, que oscilan de la teoría al testimonio, se proponen responder a nuestras curiosidades o dudas, para mejorar nuestro estado de ánimo o mitigar la angustia. Han tenido difusión relativamente amplia las obras de autoayuda cuasi filosófica, que en nombre de un moralismo redencionista y de una crítica de las costumbres (de los otros), convirtieron a sus autores en fiscales sociales y en promotores de un ética tan irrefutable como indemostrable.

Este, sin embargo, no es el canon, sino apenas su cruce con las exigencias del mercado y las predicciones del consumo, que existen desde el comienzo de la industria editorial. El canon es otra cosa: cuadro de honor, código de preferencias de un público especializado, escala jerárquica de valores que constituye (o aparenta ser) la Verdad de la Época. En ese sentido podría decirse que el canon literario en la Argentina postborgeana tiene, para empezar, una diferencia inicial con los cristalizados en el pasado: no surge de un debate entre medio social, escritores, lectores y crítica, sino que baja directamente de una situación estatal: la carrera de Letras de la Universidad, más específicamente de la Universidad de Buenos Aires.

El carácter pedagógico del canon se hallará en los artículos sobre libros de los suplementos literarios, escritos en su gran mayoría por egresados de Letras, convertidos en periodistas culturales por obra de la necesidad y las circunstancias. Debe reconocerse que esta nueva generación de críticos tiene mejor formación (e información) que las anteriores, pero esto no evita cierta correcta uniformidad, cierto aplanamiento corporativo que los asemeja a todos, cualquiera sea el suplemento en que escriban. Se ha adoptado el criterio de escribir sobre libros con comprensión y camaradería (sólo erosionadas por pequeñas batallas internas); así, no vale la pena gastar demasiado espacio en negaciones o valoraciones críticas, aunque pudieren resultar iluminadoras. Esta orientación suele coincidir, casualmente o no, con el pensamiento de gerentes y asesores de las editoriales. Todos, o casi todos los que escriben y asesoran, han tenido en la Facultad de Letras a los mismos profesores, que no han podido menos que transmitir a sus discípulos respetables conocimientos y experiencia pero también, inevitablemente, prejuicios y escalas personales. Sólo se habla de los «buenos» libros; ninguna obra frustrada (sobre todo, si su autor pertenece al canon) merece un juicio, o simplemente no se frustró.

De esta forma, con comentarios intercambiables y cuyos destinatarios no son tanto los lectores medios como los escritores y profesores, nadie podrá encontrar un asomo de debate intelectual, de controversia de opiniones, atmósfera en la cual mejora la calidad de la vida social y los propios ceadores simbólicos retemplan su actividad. Es cierto que este apacible desarme de la escritura, esta declinación del debate ideológico, caracteriza a todas las sociedades occidentales. Y en la Argentina probablemente la separación, la compartimentación entre sociedad e *intelligentsia*, típica de finales del siglo XX, haya sido aún más aguda debido a la fracasada experiencia de los intelectuales por paticipar –y pesar– en la vida política y social del país después de 1983, una vez caída la dictadura militar. El progresismo intelectual argentino, tras chocar con la estolidez de los políticos, se

atrincheró en la Universidad y, desde allí, directa o indirectamente, en el aparato cultural no estatal, que controló casi sin competidores a la vista. Pero los puentes quedaron rotos y faltó capacidad para reconstruirlos.

En medio de la crisis que nos azota y que no parece tener un final cercano, sólo habría que pedir a nuestros escritores e intelectuales –que forman una de las más consistentes reservas de la comunidad– una actitud menos correcta, menos replegada, menos autosuficiente, que permita reestablecer vínculos sociales quebrados, aun a costa de la sensatez y la buena educación. La crítica nos alcanza a todos; todos deberíamos ejercerla.



Antoni Gaudí: Detalle de la Puerta del Nacimiento. La Sagrada Familia. Barcelona

Entrevista con Alain de Bottom

Carlos Alfieri

Desde muy joven y con no poca osadía, Alain de Botton resolvió que escribiría libros que abordasen cuestiones filosóficas de manera entretenida y hasta divertida, y temas de la vida cotidiana de todos los hombres desde un punto de vista filosófico. Así, a los 24 años publicó *Del amor* (1993), al que siguieron *El placer de sufrir* (1996), *Cómo cambiar tu vida con Proust* (1998), *Beso a ciegas* (1999) y *Las consolaciones de la filosofía* (2001); de esta obra se vendieron medio millón de ejemplares sólo en el Reino Unido y un programa de televisión basado en ella conquistó idéntico éxito. Sus libros se han traducido a más de veinte idiomas.

Nacido en Zurich, Suiza, en 1969, Alain de Botton vive en Londres desde los 12 años de edad. Estudió Historia en la Universidad de Cambridge y a partir de esa disciplina se abrió al estudio del ámbito de las ideas. Su obra más reciente, *El arte de viajar* (Editorial Taurus, 2002) ha aparecido en España antes que en Gran Bretaña, Estados Unidos y una docena de países que preparan su edición.

—¿Qué consuela más, la filosofía o viajar?

—Creo que se trata de dos tipos distintos de consolación y, por otra parte, nunca pienso en términos disyuntivos: o esto o aquello. Ambas cosas pueden mejorar la vida; me interesa indagar acerca de cómo las dos pueden traernos la felicidad.

—Cavafis lo advirtió en su poema «La ciudad»: «No hallarás nuevas tierras, no hallarás otros mares./Tras ti irá la ciudad. Y por las mismas/calles vagarás». ¿Viajar es un intento vano de salir de nuestra piel?

—Es un intento de tener distintas experiencias, pero sabiendo que toda experiencia pasa siempre a través del filtro de nosotros mismos. Quizás una de las sorpresas más gratificantes que nos puede deparar un viaje consiste en tratar de no seguir lo que nos dicta nuestro filtro y en abrirnos a las vivencias más puras. Debemos ser capaces de disfrutar del lugar al que viajamos sin la interferencia excesiva de nuestra propia historia, de nuestro

estado de ánimo, de nuestras angustias y dificultades. Desafortunadamente, a menudo no lo logramos y el resultado suele ser bastante frustrante.

—*El otro, lo otro, ¿es, como para Flaubert, el Oriente de cada uno?*

—Lo otro no tiene porqué ser Oriente, no sólo debe ser lo que fue Egipto para Flaubert. Noruega puede ser lo otro si uno es italiano, por ejemplo, o Islandia. Tradicionalmente, por la práctica dada de los viajes, fueron los habitantes del Norte los que visitaron el Sur, pero las mismas ventajas o desventajas comparativas pueden encontrar los del Sur que viajen al Norte, o los del Este que lo hagan al Oeste. Viajar es una forma de ponerse en contacto con valores y actitudes que no existen en nuestro propio país. Así, los alemanes, que no sentían pasión por su propia cultura, buscaban esa pasión en el Mediterráneo: Goethe y Nietzsche creyeron hallarla en Italia.

—*¿Todo exotismo es fruto de un equívoco?*

—El exotismo es una idea romántica, una idealización similar a la que se produce en el amor. El enamoramiento siempre se basa en todo lo bueno que hay en la otra persona, en la exageración de sus virtudes. Y no es que no haya nada bueno en ella, sino que lo bueno coexiste con una serie de cosas no tan buenas que dejamos de lado. Cuando nos encontramos en países exóticos tendemos a centrarnos en lo diferente, en lo que a nuestros ojos es bueno; con esa actitud inocente no podemos llegar a un conocimiento verdadero. Tampoco lo alcanzaremos, desde luego, si partimos del prejuicio o la animadversión.

—*¿Viajar es un desplazamiento físico o una construcción mental?*

—Hay formas de moverse físicamente que no producen, en absoluto, un cambio de nuestra actitud mental. Y, del mismo modo, hay formas de viajar que no requieren que nos movamos de nuestra silla; es decir, viajamos con nuestra mente, en el sentido de que uno puede experimentar así un cambio de la perspectiva habitual, entrar en contacto con nuevas ideas, evolucionar. De manera que hay dos viajes: uno físico y el otro mental. Lo ideal es que ambos sean simultáneos, que el traslado físico conlleve una experiencia interior. Pero no siempre es posible; a veces nos enfermamos, o no podemos dejar de lado nuestra desdicha, o estamos absorbidos por determinados asuntos, y eso nos impide que realicemos un verdadero viaje.

—*¿En dónde está el placer de viajar, en la confirmación o en el desmentido de la imagen anticipada?*

—Supongo que uno puede sorprenderse placenteramente, encontrarse con algo agradable que no se esperaba, aunque la mayoría de las veces, cuando la gente se declara sorprendida por un viaje alude a una sorpresa negativa. Sin embargo, no cabe duda de que esperar algo es parte importante del disfrute posterior de la cosa. El otro día, mi novia me llevó por sorpresa a París; yo sabía que iría el viernes por la tarde a un sitio pero no sabía dónde. Y pude comprobar así hasta qué punto el anticipar algo es placentero: como no sabía qué tenía que esperar, quedó eliminada una fuente importante de placer.

—*¿Se puede conocer otra realidad mediante un viaje más o menos breve o es un propósito inútil?*

—Siempre accedemos a verdades en los viajes, y también en la literatura, que son inesperadas. En el campo literario, por ejemplo, podemos imaginar que un profesor que estudió a Shakespeare o a Cervantes durante 25 años necesariamente comprenderá más a esos autores que cualquier joven estudiante que aborda por primera vez un libro de ellos y lo lee durante 20 minutos. Sin embargo, pueden ocurrir paradojas, como que ese estudiante experimente en esos escasos 20 minutos una revelación trascendental. Lo mismo puede ocurrir con los viajes: alguien hace un viaje de fin de semana a otro país y se da cuenta de algo que quizás otro viajero que permaneció meses en él o incluso quien vive allí nunca advirtió. Es una cuestión de perspectiva: uno puede encontrarse demasiado cerca o demasiado lejos del objeto, y en ambos casos no podremos verlo bien.

—*¿Los tópicos sobre una ciudad o un país son puras falsedades o logran atrapar alguna verdad esencial?*

—Yo creo que los tópicos siempre captan algo esencial. El problema de los tópicos no es que sean totalmente erróneos, sino que son superficiales.

—*¿Un viaje se consuma verdaderamente sólo cuando nuestra subjetividad encuentra alguna forma de acoplamiento con el nuevo paisaje?*

—Sí, estoy convencido de que es así. Hay gente que conecta con un determinado paisaje y no con otro, o una misma persona a veces está abierta a un lugar y a veces no. Lo interesante es indagar en las razones de esa especie de milagro del acuerdo de lo interior y lo exterior.

—*En su libro* El arte de viajar *cita a Humboldt, que en 1801 escribió en relación con su viaje a América del Sur: «Me incitó un impreciso anhelo de ser transportado desde el tedio de la vida cotidiana hasta un mundo maravilloso». ¿Acaso la condición necesaria para que un mundo sea maravilloso consiste en que no se convierta nunca en vida cotidiana?*

—No, no lo creo. Precisamente en la última parte de mi libro recuerdo a Xavier de Maistre, que descubre lo maravilloso a partir de su vida cotidiana, en lo que constituye casi un mensaje anti-viaje. Por otra parte, pienso que un viaje como el que emprendió Humboldt sería imposible de realizar actualmente, porque ya no podemos ser exploradores originales, ya no quedan tierras por descubrir. Sólo nos queda aprender a utilizar cosas que ya han sido descubiertas para ponerlas al servicio de nuestros propios fines y procurar que sean beneficiosas para nosotros.

—*Usted propone al Xavier de Maistre del* Viaje alrededor de mi cuarto *y de la* Expedición nocturna alrededor de mi cuarto *como un modelo de viajero que yo llamaría minimalista. Puestos a comparar, ¿no es mucho más minimalista el Duque des Esseintes de la novela de Huysmans* À rebours, *que a punto de emprender un viaje a Londres desiste porque comprende que el Londres real será muy inferior al imaginado?*

—Creo que Xavier de Maistre es un personaje más optimista que Des Esseintes, porque éste piensa que no hay ningún lugar en el mundo que valga la pena conocer y que todo es falso y deficiente; lo único bueno que existe, para él, es el arte y la imaginación. De Maistre, en cambio, está convencido de que no sólo las cosas lejanas son agradables sino también las que tenemos en casa. No dice que únicamente sea agradable nuestro propio cuarto, sino que antes de emprender un viaje hacia fuera conviene descubrirlo como un lugar interesante.

—*¿Cómo resumiría su filosofía del viaje?*

—Mi libro trata de analizar los distintos tipos de felicidad que depara un viaje. Es un epítome de los placeres y displaceres que éste entraña.

—*¿Cuál es su autor preferido de literatura de viajes?*

—Los autores que tomo como guías en mi libro no son precisamente escritores especializados en viajes sino escritores que han viajado. Creo

que todos los grandes escritores lo son también de libros de viajes, en el sentido de que nos llevan a lugares nuevos o nos permiten ver con una óptica nueva lugares muy conocidos.

—De acuerdo, pero me refería a escritores específicamente dedicados al género de viajes...

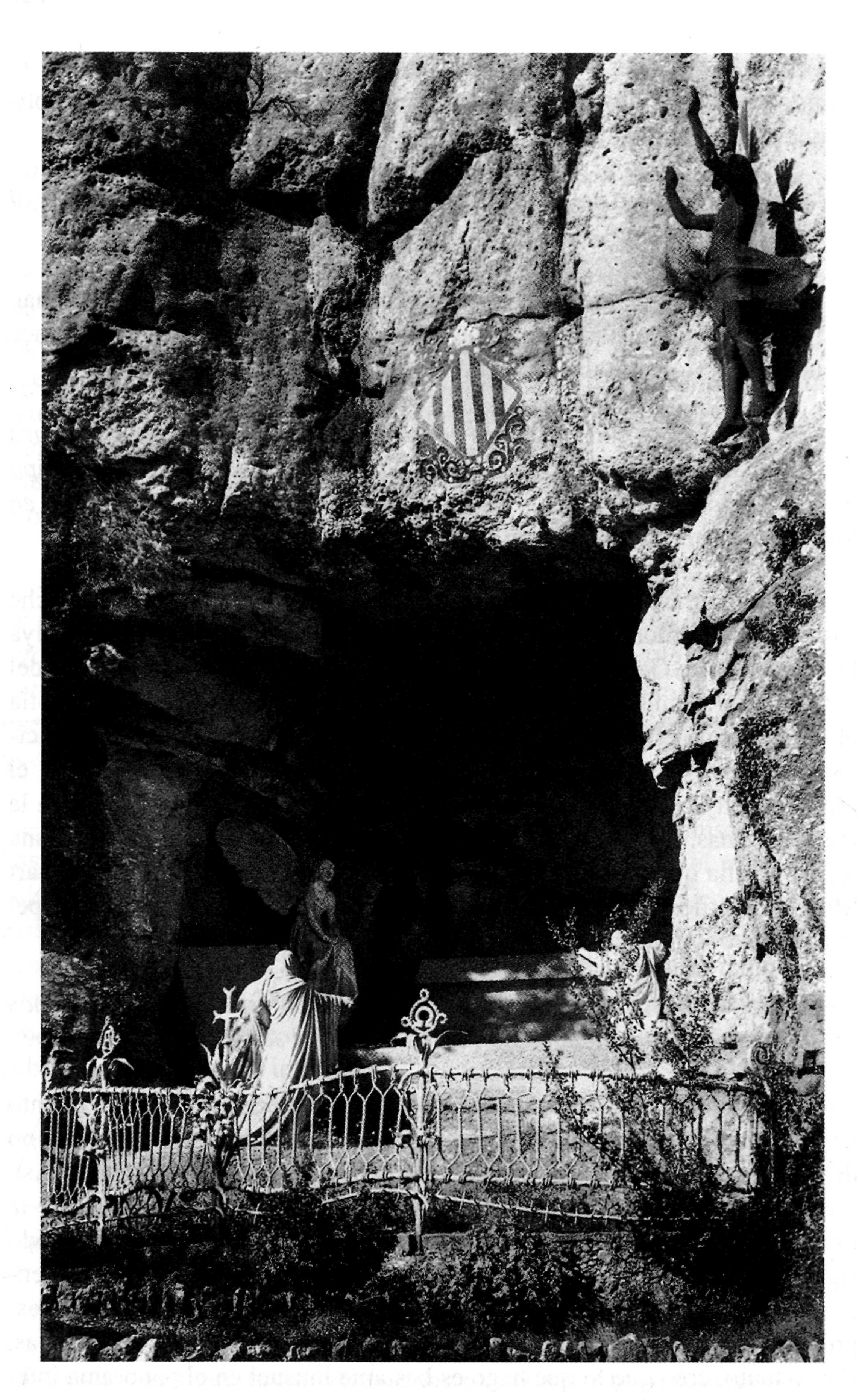
—Hay autores que me gustan mucho por toda su obra y que además han escrito espléndidos libros de viajes. La descripción de Egipto que hace Flaubert o el viaje a Italia de Stendhal son maravillosos.

—En su obra Las consolaciones de la filosofía *propone una terapia para ciertos males cotidianos basada en la filosofía. ¿Se adhiere así a un tipo de concepción utilitarista del pensamiento que Nietzsche despreciaba en Stuart Mill y en los ingleses en general?*

—Se trata de un punto bastante sutil, pero intentaré aclararlo. Nietzsche sostenía que la filosofía no era sólo un asunto de académicos y hacía suya la sugerencia de Goethe de que todo estudio debería beneficiar a la vida del ser humano. Al mismo tiempo, Nietzsche estaba en contra de una filosofía utilitarista muy estrecha de miras, según la cual si algo proporciona felicidad es bueno y si proporciona sufrimiento es malo. Como es sabido, él creía que hay cosas que pueden causar dolor y que sin embargo son, a la postre, buenas. O sea que hay distintos tipos de felicidad y él valoraba una forma de ella que puede surgir de un proceso doloroso. En cambio, Stuart Mill y otros filósofos utilitaristas no apreciaban en su justa medida el papel que puede desempeñar el dolor para la consecución de una vida plena.

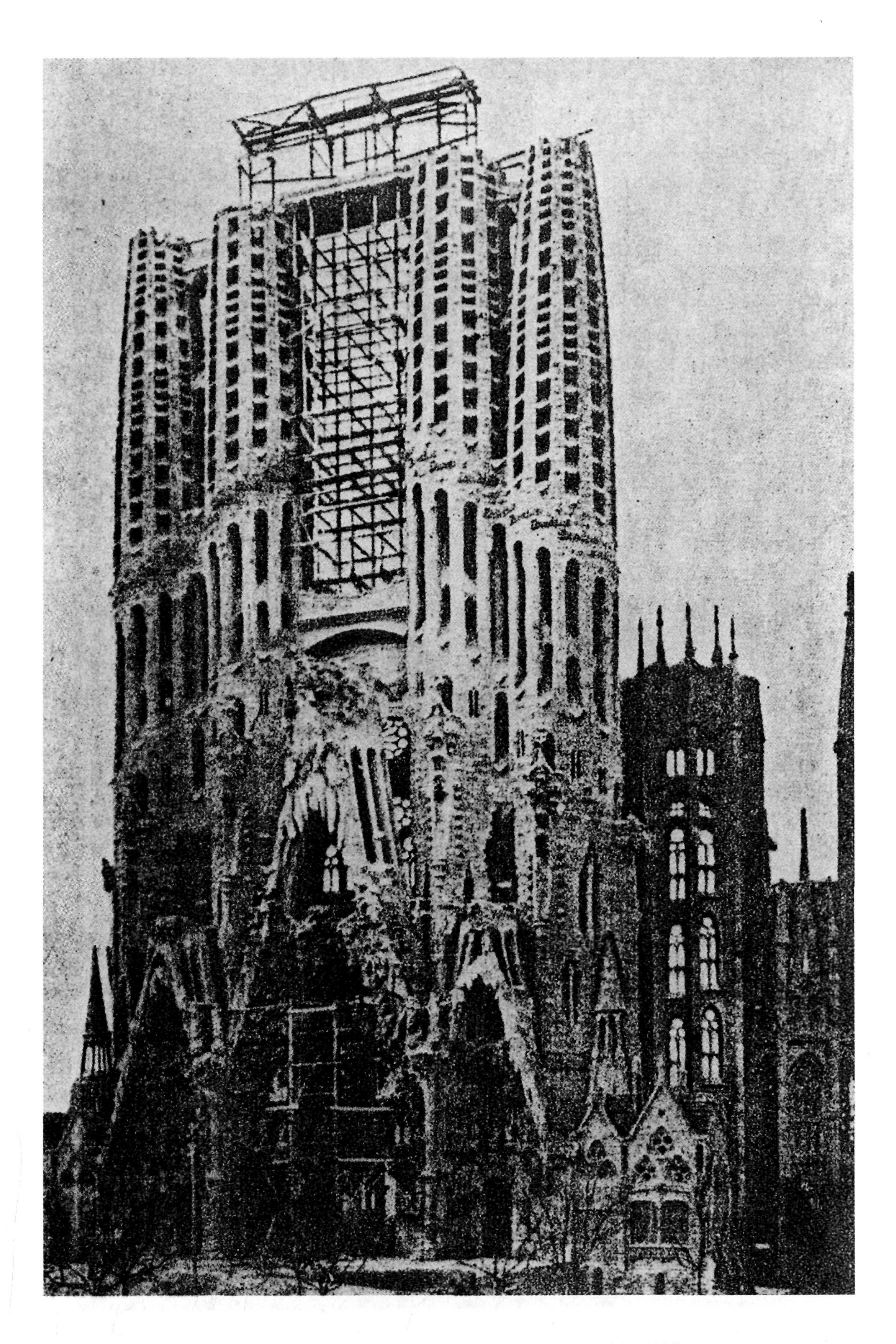
—Filósofo, divulgador de la filosofía, periodista especializado en temas filosóficos... ¿Con cuál definición de su actividad se siente más cómodo?

—Mi entendimiento de la filosofía es el siguiente: se trata de un intento de estudiar de manera precisa, minuciosa, determinadas cuestiones que no dejan de estar relacionadas con la vida diaria de todos los hombres. Así, uno puede escribir de la filosofía del amor, del trabajo, de la moda, de la muerte o de los viajes, por ejemplo. Es esta tentativa de analizar de modo riguroso temas de la vida cotidiana lo que a mí me interesa. Soy consciente de que muchos filósofos pertenecientes al mundo académico pueden despreciar esta concepción de la filosofía: ellos no se dedican a estas cosas. Por lo tanto, creo que lo que hago es bastante inusual en el panorama intelectual presente.



Antoni Gaudí: Cueva de Montserrat

BIBLIOTECA



Antoni Gaudí: La Sagrada Familia en construcción (1926)

Inventarse a Gabriel García Márquez

«La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para poder contarla». Este es el epígrafe que ha elegido García Márquez para iniciar su libro de memorias, y con él ha querido hacer explícita la poética que sostiene *Vivir para contarla:* *el sentido de la vida no se encuentra en el presente, que no es más que un utopía temporal, sino en la narración que hilvana los recuerdos que se guardan de ese presente que no existe. De esta manera podemos deducir que el escritor que decide escribir su vida es, al igual que lo ha sido de otros personajes, un inventor de sí mismo. Y como tal inventor debe someterse a las exigencias y utilizar los mismos recursos retóricos que cualquier otro inventor de historias.

García Márquez, que sabe que el invento de sí mismo depende de la retórica, ha basado su historia (entre otros recursos utilizados con maestría) en dos principales: la utilización evocativa del tiempo y la mezcla de los géneros.

* *Gabriel García Márquez:* Vivir para contarla, *Mondadori, Barcelona, 2002, 579 p.*

El primero de estos recursos persigue el objetivo de sumir al lector en el ritmo con el que anda la memoria, el cual no sigue la lógica sucesiva del tiempo, sino que avanza a través del olvido como el borracho en la calle oscura, a tientas. Con esta manera que finge la arbitrariedad del recuerdo, el libro se inicia cuando García Márquez tiene casi 23 años y su madre llega a Barranquilla para pedirle que le acompañe a Aracarata para vender la casa de los abuelos. La intención de la madre al llevarle al paisaje donde transcurrió la infancia de su hijo es la de convencerle de que no abandone la firme carrera de Derecho por el oficio incierto de la escritura. El resultado es el contrario. Con ese viaje García Márquez descubre la hondura poética del nombre de una finca abandonada de aquel lugar, Macondo, y con él el paisaje y las historias que habían poblado su infancia y que poblarían luego su obra. Este es el descubrimiento con el que se inicia el libro, y es el descubrimiento que García Márquez hace de su evocación definitiva de escritor. A partir de este descubrimiento todo puede explicarse: desde su infancia hasta (es el momento en que termina este primer volumen de memorias) su exilio a Europa.

Podemos decir que el recurso de la utilización evocativa del tiempo (recurso perfectamente trabado, milagrosamente unitario) tiene dos

consecuencias en la lectura: en primer lugar, sumerge al lector en los recuerdos como si fuera él mismo quien pudiera recordar (cosa, dicha sea de paso, que refuerza la tesis del epígrafe: que la vida es para recordarla y luego contarla); y en segundo lugar, deja claro cuál es el fundamento de la identidad que se ha inventado García Márquez de sí mismo, escribir Macondo. Pues así se ha inventado García Márquez a sí mismo, escribiendo Macondo.

El segundo recurso de los utilizados es la mezcla de géneros. Este recurso permite incluir en la voz única que habla –la del narrador que quiere identificarse inequívocamente con el nombre de García Márquez– todos los discursos que ese nombre, García Marquez, ha utilizado a lo largo de su obra. Y no sólo esto: además parmite al narrador adentrarse en diferentes temáticas (la familia, el amor, la amistad, la vocación) con las peculiaridades que éstas necesitan. Así, vemos que la infancia y la familia constituyen una pequeña novela escrita en el estilo que ha hecho célebre a su autor, el realismo mágico (que, descubrimos, no es más que realismo tropical); que el amor de sus padres es una reconstrucción de la reconstrucción que ya era de ese amor la novela *El amor en tiempos de cólera*; que la barbarie política de Latinoamérica permite una obra maestra del reportaje político; o que los años de adolescencia conforman una novela sentimental más cercana por su desenfado a la ironía cáustica de Flaubert que al sentimentalismo exacerbado de Goethe. Etcétera.

García Márquez, en definitiva, se ha inventado en un libro que son muchos libros unidos por un ritmo –llevado con maestría– y una obsesión –la que hemos definido como escribir Macondo–. Y eso sin caer nunca en la melancolía o el autobombo, dos formas del vicio del autoengaño del cual le cura una vieja amante en uno de los últimos episodios del libro, un episodio terrible. Cuando el autor se atreve a preguntarle cómo es él, la amante, «riéndose con toda el alma», le responde: «Ah, no. Eso no lo sabrás nunca». Un episodio terrible porque nadie se conoce a sí mismo nunca. Por eso, cuando alguien es capaz de inventarse a sí mismo, nos parece un milagro, nos parece literatura.

Mariano Veloy

Unas memorias póstumas*

El título de esta excelente obra del prolífico y versátil Ian Gibson, ya advierte al lector avisado de cuál va a ser la clave de su desarrollo, algo que, por si fuera poco, corroboran las primeras líneas de las *Memorias*: «Yo me morí en la ciudad nicaragüense de León...» Está claro que Gibson «permite» hablar a Rubén Darío desde el más allá, reconduciendo el discurso que dejó impreso, con un hábil –y obligado– manejo literario, lo que convierte esta «autobiografía» sobre todo en una novela.

Porque Gibson no ha pretendido escribir otra *Vida y obra de Rubén Darío* sino recrear, desde el «yo» del poeta, las vivencias que el mismo consignó en su exigua y apresurada *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1912), rebautizada luego como *Autobiografía*, y en un buen número de artículos muy diversos, en su mayoría destinados a *La Nación* de Buenos Aires. Nos atrevemos a decir que esta reelaboración habría complacido al nicaragüense, frecuentemente apremiado por sus editores y magistral casi siempre, porque no lo fue por completo en *La vida...*, pergeñada con urgencia en su visita a Buenos Aires de 1912 cargada hasta la saciedad de compromisos (es bien significativa una difundida fotografía que muestra a Rubén dictando en esos días, a la vez, a dos secretarios la mencionada obra *Historia de mis libros*).

Es obvio que esto no significa que Gibson haya pretendido enmendar la plana a Darío en modo alguno. El irlandés-español, sobradamente acreditado como historiador y últimamente como novelista, no podía meterse a estas alturas en tal exceso. Lo que, a nuestro modo de ver, se ha propuesto es enriquecer (sic) y ordenar la descripción del itinerario vital de Darío partiendo, casi literalmente a veces, muy libremente otras, nunca con arbitrariedad, de los propios textos del nicaragüense o de las fundadas sugerencias que éstos en ocasiones suscitan.

El todo es, lo repetiremos, una creación esencialmente novelesca, con un *yo* si no construido, reconstruido, en la que, para cualquier mediano conocedor de la obra del nicaragüense sobran las comillas que podrían ser exigidas aquí y allá a un historiador en el sentido estricto de la palabra. Menos las echará en falta aquel que no posea la condición mencionada, quien sin embargo, no dejará de intuir –como

* Yo, Rubén Darío. Memorias póstumas de un Rey de la Poesía, *Ian Gibson, Madrid, Aguilar, 2002, 246 pp.*

algo positivo– la utilización eventual de los textos del fundamental «informante».

El informante en cuestión, al narrar, además, desde el territorio de la muerte, reviste su relato de la autoridad de quien no puede ser sino auténtico en cuanto dice. Recordemos que Chateaubriand –por no extendernos en la ejemplificación– buscó la sacralidad de sus *Mémoires d'outre-tombe* al disponer que sólo debían ser publicadas tras su partida de este mundo –cosa que, por cierto no cumplieron sus editores–. De hecho, el emisor empírico deja paso a ese otro, el Darío generado de su propia obra, el que, cuando era mortal no tuvo tiempo de sistematizar holgadamente bajo un solo título los datos de su existencia.

Para precisar más las cosas, diremos que en el libro de Gibson encontramos textos de diversa índole: los recogidos con una literalidad o cuasi literalidad nada furtiva, los menos si descontamos las imprescindibles citas de poemas; los textos que podríamos llamar introducidos para dar entrada a una situación, los que amplían algo escrito por Darío, los que lo reducen, los que lo modifican para aclarar mejor alguna idea; los que lo interpretan y los que se permiten añadir algo razonablemente deducible que puede significar la rectificación de una opinión en cierto momento emitida con ligereza. El conjunto del texto de Gibson se apoya para ello ante todo, en lo escrito por Darío no sólo en la mencionada *Autobiografía* sino en libros como, entre otros, *Los raros* (1896), *España contemporánea* (1901), *Tierras solares* (1904), *El viaje a Nicaragua* (1909), *Historia de mis libros* (1913)... Naturalmente tampoco han quedado sin aprovechar ciertas referencias dadas por algunos de los biógrafos y comentaristas de Darío.

Si, después de dejar que el poeta empiece por describir las circunstancias de su propia muerte, sucede que en la parte inicial, correspondiente a la infancia y la adolescencia, el autor sigue muy de cerca la *Autobiografía* de Darío, no dudamos de que a ello contribuye el hecho de que sea ese sector de la obra aquel en que su autor mostró una excepcional minuciosidad descriptiva, acompañada de una singular ternura, algo que fue diluyéndose poco a poco después. Las reflexiones emanadas del Darío culto sobre la pervivencia de los terrores de la infancia, apoyadas en Wordsworth y Freud, que no aparecen en la *Autobiografía*, son una muestra, entre bastantes otras, de la libertad con que Gibson expande con oportunidad el relato dariano. También lo es, enseguida, cuando aparece la complacencia del precoz Rubén al acceder a la lectura de *Las mil y una noches*, el amplio comentario atribuido al mismo, desde la

distancia temporal, acerca de la deslumbrante belleza de las historias de ese libro, aun siendo «una versión brutalmente expurgada», que abrieron la imaginación del niño para llegar a ser el gran poeta que fue, comentario que incluye una alusión a la magnífica traducción del doctor Mardrus (el que aparece en el poema «La rosa niña»), que Darío conoció en Francia años después, y sobre la diferencia entre el liberal tratamiento que el erotismo tiene en la literatura islámica y su rechazo por el puritanismo cristiano. Anotemos también en este pasaje, la alusión a Stendhal y la mención de los palacios y jardines granadinos que esperaban tiempo adelante a Darío.

De este tenor son la muchas apostillas, tics de sabor dariano incluidos, que Gibson introduce, aquí y allá, de su propia cosecha –insistimos en su papel de novelista– o de la del propio Darío. Frente al displicente juicio que el nicaragüense formularía en *España contemporánea* sobre la Institución Libre de Enseñanza de la que dijo, con insólita ligereza, que «fracasó por completo», Gibson le consiente rectificar con la fundada presunción de que hubo de corregir en algún momento tal idea, como lo reconocerá más adelante, de modo que en la versión ofrecida por él, al referirse con acendrados elogios al polaco José Leonard, quien tras su paso por España llegó a ser profesor en el Instituto del León nicaragüense, se precisa la vinculación que tuvo con aquella Institución, calificada de «ilustre y combativa escuela laica». Igualmente, tras reproducir la negativa opinión de Darío ante el movimiento feminista, cuando éste empezó a definirse en Inglaterra, autorizará al poeta a lamentar tiempo después su actitud machista. En ningún caso hay, desde luego, mitificación alguna de Darío.

En fin, frente a quienes le reprochen licencias como las señaladas, otros preferirán objetar su apoyo en el discurso rubeniano. Por nuestra parte, estimamos que nadie que lea el libro de Gibson con atención podrá dejar de reconocer que se trata de una aportación sumamente creativa, desde la libertad del novelista y la búsqueda de autenticidad del erudito, para contribuir a subrayar lo que significó la extraordinaria figura de quien abrió el camino a la modernidad literaria hispánica.

Luis Sainz de Medrano

Iglesia y religión en Iberoamérica

El equipo de investigadores dirigido por Josep Ignasi Saranyana y coordinado por Carmen José Alejos Grau sacan a la luz pública el tercer volumen de esta *Teología en América Latina. El siglo de las Teologías latinoamericanistas (1899-2001)*[1], que se adelanta al segundo, el cual proporciona una dimensión histórico-religiosa profunda para aquilatar el itineraio de las iglesias cristianas y el catolicismo en Sudamérica.

La fecha referida a 1899 guarda relación con el Primer Concilio Plenario Latinoamericano, celebrado en Roma, y el año 2001 quiere señalar sin más la contingencia actual de la fe y la religión en el continente gracias a la reunión Plenaria de la Pontificia Comisión para América Latina.

El material documental del volumen ofrece, entre otras muchísimas contribuciones, fuentes de naturaleza eclesiástica que ilustran el lenguaje y el discurso de distintos Papas, desde Pío X hasta Juan Pablo II, en relación con la teología y la pastoral existentes en América Latina. Con todo, lo básico para un lector profano en asuntos religioso-clericales es intentar mantener la atención en el libro sobre tres ejes básicos que modulan el contenido práctico y teórico del desarrollo de la teología en Iberoamérica, y estos tres eventos son: la Conferencia Episcopal de Medellín (1968), la de Puebla (1979) y la de Santo Domingo (1992). Constituyen una tríada que se reitera en diversas páginas del volumen contribuyendo, dichas fechas y dichas Conferencias, a perfilar con nitidez, por ejemplo, la toma de postura de la Iglesia Católica en relación con la valoración sobre la religiosidad popular, la teología feminista o la teología de la liberación. Como antecedentes de estas Conferencias se habla de forma reiterada en el libro del acontecimiento histórico que significó el Concilio Vaticano II (1962-1965).

Como es lógico, también se preocupa el libro de constatar cuál es (y ha sido) el papel y el carácter de naturaleza ecuménica que reposa al interior de las misiones protestantes en América Latina (capítulo II) y de las teologías latinoamericanistas reformadas y evangélicas (capítulo VII). Dichos enfoques dan un tono especialmente plural al trabajo en equipo de estos investigadores, sobre todo si tenemos en cuenta el análisis y el aparato documental

[1] *Saranyana, Josep Ignasi; Alejos Grau, Carmen José,* Teología en América Latina, Volumen III. El siglo de las teologías latinoamericanistas (1899-2001). *Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt am Main. 2002, 773 pp.*

que nos presenta el notable historiador Hans-Jürgen Prien en el capítulo II del libro (pp. 163-198).

En el capítulo IV referido a teologías latinoamericanistas se pueden apreciar las destacadas producciones histórico-culturales nacidas en cierto modo a raíz del extraordinario movimiento socio-religioso englobado bajo el término «teología de la liberación». Se ponen en nuestro conocimiento interesantes consideraciones temáticas en torno a la poesía inspirada al calor de la liberación (Benedetti, Cardenal), la literatura, la narrativa y el teatro (Roa Bastos, Scorza) el cine (Aldo Francia, Jorge Sanjinés, Miguel Littin, Carlos Álvarez, Patricio Guzmán), así como la composición y la música de la liberación, que tienen un eco específico en la «Nueva canción comprometida latinoamericana», cuyos focos de irradiación han sido los festivales musicales de La Habana y Santiago de Chile en la década de los 70: Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Violeta Parra, Víctor Jara, Quilapayún, Inti Illimani. Pero sobre todo en este sentido adquieren una connotación muy particular para la religión centroamericana la Misa Popular Salvadoreña y la Misa Campesina Nicaragüense. Ambas creaciones brotan de un contexto de resistencia y mística revolucionarias que con dificultad se ha repetido en décadas posteriores dentro de la cultura de Centroamérica.

Con todo, es necesario hacer notar que lo destacado en este capítulo también son las consideraciones religiosas y el análisis conceptual sobre la teología de la liberación. Se produce un juego semántico entre «teologías latinoamericanistas» y «liberacionismo» en el texto con el fin de intentar examinar de modo muy particular el nacimiento, desarrollo y frutos de la teología de la liberación. Y aunque son interesantes las fuentes documentales proporcionadas en el volumen respecto a este asunto socio-religioso latinoamericano, que toca de lleno la función política de la Iglesia, a nuestro modo de ver se revelan determinadas insuficiencias en el análisis en cuestión. Muy brevemente: a) Existen carencias histórico-teológicas en el examen formulado respecto al cristianismo de base latinoamericano a propósito de los pasos que se dan del «desarrollismo» a la «liberación» (que es lo decisivo en la *epistemología* de la liberación). En torno a la Conferencia Episcopal de Medellín ya está en semillas este asunto, pero después de la Conferencia esto se hace nítido, y de ello no se habla prácticamente en el capítulo. b) No existe en el volumen un planteamiento político-religioso de fondo respecto a la controversia ética, pastoral y eclesial entre regímenes de seguridad nacional implantados a partir de mediados de los 70 por dictaduras militares en Sudamérica y la teología de algunos

episcopados y comunidades Eclesiales de Base (CEB) de América Latina, que efectivamente dio pie a una verdadera «teología del cautiverio y de la liberación», según Boff y otros estudiosos e involucrados en el tema. Ambos puntos podrían haber enriquecido dicho capítulo, proporcionando una imagen más cabal respecto a las ansias de justicia del pueblo pobre y creyente en Sudamérica.

En este sentido, también nos parece extraño que cuando se pasa revista, de modo alguno reductor, al pensamiento teórico y al contexto histórico de algunos determinados teólogos de la liberación (Gutiérrez, Sobrino, Segundo, Ellacuría, Boff) se omita, para una mayor contribución documental, la destacada obra de Miguel Manzanera titulada: *Teología. Salvación-Liberación en la obra de Gustavo Gutiérrez. Exposición analítica, situación teórico práctica y valoración crítica* (1978). Asimismo, dentro de este análisis interpretativo a la teología latinoamericana de la liberación no existen menciones a trabajos y autores representativos de dicha teología como es Porfirio Miranda con su destacado libro *Marx y la Biblia* (1972), Álvaro Quiroz Magaña con su obra *Eclesiología en la Teología de la Liberación* (1983), Samuel Silva Gotay con su estudio *El pensamiento cristiano revolucionario en América Latina y el Caribe* (1981) y Frei Betto con su material titulado *Fidel y la Religión* (1985) cuyas consecuencias informativas y documentales fueron especialmente destacadas en diversos contextos religiosos (teológicos, culturales, políticos, eclesiales) latinoamericanos. Asimismo, encontramos ausencias completas de determinadas referencias sobre Guilio Girardi y a sus trabajos de investigación de los 70 y 80 sobre Nicaragua, Chile, marxismo, Cuba, cristianismo y cambio social, que marcan un hito notable dentro del escaparate intelectual respecto a estudios preocupados por el pensamiento de la fe y la liberación en Iberoamérica.

Con todo, y por otro lado, el capítulo IV dedicado a la religiosidad popular, denominada también «catolicismo popular» o «piedad popular» se caracteriza por su concisión. Dedica en un admirable trabajo de síntesis lo más sustancial de las preocupaciones creyentes del cristianismo de base. Es un fenómeno socioreligioso enfocado en términos antropológicos, culturales y pastorales centrado en la devoción que despierta en el pueblo latinoamericano (urbes y campesinado) la celebración extraeclesiástica colectiva de una fe, no siempre cercana a la élite ni a la institucionalidad promotora de un orden burgués. Según Diego Irarrázabal, Raúl Vidales y Tohikira Kudó, el Evangelio adquiere un carácter verdaderamente

nuevo gracias a las relecturas que nos proporcionan los actos festivos de la religiosidad cultural. La Conferencia Episcopal de Puebla reitera en sus «Conclusiones» parte de este importante asunto de naturaleza pública y colectiva dentro de la secularización de América Latina.

En el capítulo VIII dedicado a la teología y a la mujer en América Latina se pasa revista a una serie de corrientes feministas preocupadas por el asunto práctico y teórico de la liberación del «segundo sexo» y la religión. No se habla sólo de teología feminista, sino también de teología «mujerista», «ecofeminismo» y teología «de la mujer» que constituyen determinadas «escuelas» con sus específicas presursoras y eventos socioteológicos fundantes: María Teresa Porcille, Imelda Tejerían, Ana María Bidegain, María Clara Lucchetti, Pilar Aquino, (Encuentro Latinoamericano de Teología, México, 1985; I Encuentro Nacional en Perspectiva de la Mujer, Brasil, 1985; II Encuentro Nacional sobre producción teológica femenina en Iglesias Cristianas, Río de Janeiro, 1986; Conferencia Intercontinental de Mujeres del Tercer Mundo, México, 1986, etc.).

El camino y la producción intelectual de Elsa Tamez e Ivone Gebara tienen un eco específico en páginas del capítulo. Incluso en el caso de Gebara el libro no sólo expone sus tomas de postura ante el catolicismo patriarcal fundado en una cristología androcéntrica denunciada por la autora. El capítulo también interpela determinadas perspectivas del feminismo teológico de Gebara. Algunas páginas de este volumen ponen de manifiesto sus hipotéticas insuficiencias en el orden de la antropología y sus presuntas carencias analíticas dentro de su propia reflexión teológica. En este sentido, resulta interesante el capítulo V del libro dedicado a la teología de los hispanos de EE.UU. y a la teología indigenista, que mantienen posturas no siempre confrontadas con la teología feminista o la teología de la liberación.

El volumen se cierra con una muy didáctica sinopsis cronológica de eventos histórico-religiosos característicos de América Latina y con una atenta revisión de revistas de producción teológica latinoamericanas, que van desde la más antigua reseñada por los autores *(Revista Eclesiástica Platense)* hasta recientes publicaciones con interesantes ecos en el mundo de la cultura, la política y la sociedad contemporánea: *Mensaje* (Chile), *Allpanchis* (Perú), *Stromata* (Argentina), *Perspectiva Teológica* (Brasil), *Páginas* (Perú), *Revista Latinoamericana de Teología* (El Salvador), *Pasos* (Costa Rica).

Mario Boero

La historia española como tema de las letras francesas*

Hay libros que merecen una recepción entusiasta por la originalidad de sus planteamientos, la oportunidad de su concepción o la riqueza y calidad de su información. Las tres condiciones se dan en *La Historia de España en la Literatura Francesa...* que reseñamos, fruto de la colaboración de la profesora Boixareu, de la Universidad Nacional de educación a Distancia, y del profesor Lefere, de la Universidad Libre de Bruselas. Los dos investigadores pusieron en pie un proyecto de investigación, cuyo resultado llena un vacío en el estudio de las relaciones culturales entre España y Francia, porque aborda por primera vez de manera global ese trasvase de la historia a la literatura; y en un momento especialmente adecuado, cuando los dos países son, además de vecinos, socios en Europa.

En cuanto a la riqueza de información que este estudio proporciona, es evidente desde su ambiciosa concepción que se basa en un planteamiento diacrónico sobre cómo se literaturiza en lengua francesa la historia española, desde la Edad Media hasta el siglo XX. Esa amplitud temporal es la que ha exigido el carácter de obra colectiva, realizada por más de cuarenta especialistas en los distintos periodos, y procedentes, fundamentalmente, de los ámbitos de la filología francesa, el comparatismo y la historia. Uno de los aciertos de la obra es, precisamente, el panorama histórico que abre cada periodo y que permite un encuadre riguroso de las obras y personajes literarios que surgen en el mismo. Esa presencia de la historia «real» en un libro que analiza su conversión en literatura constituye un soporte necesario para un lector no especializado, al que los coordinadores ofrecen, además, una Introducción desde tres ángulos diferentes («Recepción de la Historia de España en Francia», «La Historia de España en los manuales escolares» e «Historia e imagología»), que permiten entender la interconexión entre historia y literatura, la función de esta última como creadora de la imagen del país vecino, y la evolución de esa imagen a lo largo del tiempo.

Como señalan los coordinadores en la Presentación de la obra, muchas son las dificultades que se plantean a la hora de organizar el estudio, empezando por la fijación de los conceptos

* La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación..., *Mercè Boixareu/Robin Lefere, coords., Castalia, Madrid, 2002, 850 pp.*

de «historia» y de «España», tan cambiante este último desde la época medieval hasta el Estado de las Autonomías, y continuando por la distinta incidencia de lo español en Francia, en función de los avatares políticos que han marcado a los dos países separados por los Pirineos. Estamos, pues, ante una obra diversa, que arranca desde una Edad Media con una frontera sur-norte inestable y unas lenguas romances en formación, y que se cierra con una presencia abrumadora de la historia española del siglo XX, y muy especialmente de la Guerra Civil, en las literaturas francófonas. Esa obra diversa es, además, plural, como corresponde a los enfoques de los distintos autores, que van desde la síntesis de un *corpus* extenso al análisis de una o dos obras significativas, y que han optado por planteamientos temáticos, Genéricos o autoriales.

Esa diversidad y pluralidad se percibe en la distinta extensión de los sucesivos capítulos, desde las setenta páginas dedicadas a la Edad Media, hasta las más de doscientas que se consagran al siglo XX, pasando por las ciento cincuenta páginas que atienden al Siglo de Oro español, que es también el del auge y declive de la Monarquía Hispánica, y el de la consabida «antipatía» entre España y Francia, por emplear el término del doctor Carlos García. Esta descompensación en los estudios se subsana al comprobar cómo personajes (el Cid, Pedro el Cruel, Enrique de Trastámara, Carlos V, Felipe II, Don Carlos), temas (el descubrimiento de América, la leyenda negra, la materia de Granada), instituciones (la Inquisición) y hasta ambientes españoles (el apicarado o el pintoresquismo captado por los viajeros franceses) de los periodos medieval y áureo resurgen en la literatura francesa de los siglos XVIII, XIX y XX.

Ese perdurar en el tiempo se debe, sin duda, a la «fascinación» que suscita el vecino del Sur en los escritores de lengua francesa, como muy bien pone de relieve el subtítulo del libro. Una fascinación que, a lo largo del tiempo, oscila entre la cortesía de los trovadores provenzales en las cortes castellanas; la demonización del enemigo por el enfrentamiento hispano-francés de los siglos XVI y XVII; la visión más matizada del siglo XVIII, con los contrastes entre la imagen negativa de los textos de los filósofos, y la mirada, por ejemplo, de los memorialistas; o la vuelta al pasado de los escritores decimonónicos, con un uso interesado (metafórico y ahistórico) de la historia española, y un asentamiento del pintoresquismo basado en tipos como el bandolero y la gitana. Por último esa fascinación se revela en la riqueza de tendencias del siglo XX, donde se mantienen personajes y temas, humanizándolos, actualizándolos o trascendentalizándolos, a la par que surgen otros, como el ya citado de la Guerra Civil, que abre paso a un sentimiento de simpatía y fraternidad para con el pueblo español del bando republicano e, inclu-

so, a un autoanálisis reflexivo, subjetivo y crítico por parte de españoles –novelistas y dramaturgos– que publican en francés.

Tal variedad de enfoques muestra, cuando menos, un interés por España, sostenido durante siglos, que supera con mucho la curiosidad por lo exótico, lo pintoresco o lo anecdótico. Aun sin detenernos en cuestiones estrictamente literarias, como las técnicas que los escritores ponen en práctica para llevar la historia de España a un poema, una novela, una obra dramática o un panfleto político, la presente obra contesta muy cumplidamente a la pregunta tendenciosa y despectiva de *L'Encyclopédie Méthodique*: «¿Qué se debe a España? Desde hace dos, cuatro, diez siglos, ¿qué ha hecho por Europa?» Si Juan Pablo Forner respondía acaloradamente a fines del siglo XVIII con su *Oración apologética por la España y su Mérito literario*, este estudio del siglo XXI expone científicamente cómo, además de las influencias literarias, la propia historia española se convierte en tema para los escritores que escriben en francés, incluidos los autores de Bélgica y el Magreb.

Esta apresurada síntesis del contenido del libro en sus distintos capítulos no puede pasar por alto las Conclusiones del mismo, que constituyen una profunda reflexión de los coordinadores sobre la función que la historia de España desempeña como desencadenante de tal cúmulo de obras literarias escritas en francés, y de cómo éstas han sido, a su vez, las causantes de imágenes de España tan opuestas que van de la hispanofobia a la hispanofilia. En primer lugar señalan que la historia de España representada en las letras francesas es una historia parcial, que corresponde a un concepto masculino de la misma, y que está condicionada por la propia historia francesa en cada periodo. En segundo lugar distinguen tres tipos de funciones desempeñadas por esta temática histórica: políticas, ético-culturales y específicamente literarias. Y, por último, analizan las imágenes de España plasmadas por la literatura francesa: positivas, negativas o ambiguas, en cualquier caso mucho más variadas que el simple cliché.

En suma, este libro, bien estructurado y bien presentado, ofrece un doble viaje a través de dos países íntimamente relacionados por acontecimientos como Roncesvalles o la Guerra de la Independencia, y cuyas literaturas comparten personajes como el Cid o el Abencerraje. Y un doble viaje que puede interesar tanto a un lector culto, como al especialista, al que dirigen las notas a pie de página y la somera bibliografía de cada capítulo. Por todo ello estas breves líneas sobre tan ambiciosa obra no pueden dejar de recomendar su lectura.

M.ª Soledad Arredondo

Los Ortega*

La historia de la familia Ortega es la de unos periodistas, escritores y pensadores que desde el siglo XIX hasta hoy buscaron modernizar y más concretamente «europeizar» la vida española a través de una labor pública que se expresó en el periódico, la revista, la cátedra y la empresa editorial ante todo. Liberales humanistas, diarios como *El Imparcial, El Sol* y aun hoy en día *El País*, fundado precisamente por quien escribió estas memorias de su familia, atestiguan el sostenido empeño.

Qué estrecha y agria la España remota que nos pintan estas páginas, la cual en vísperas de perder a Cuba y ver desmoronarse los últimos restos de su imperio colonial, en 1898, tenía muchísimos menos kilómetros en vías férreas que la isla caribeña. Y que arrastraba, como no, un pesado lastre de caciquismo electoral, algaradas militares y dominio clerical. Quizás por ello las sucesivas generaciones de Ortega trataron de airear esa casa vetusta, sabedor de lo que Julián Marías escribiría en 1955, ante la muerte de José Ortega y Gasset:

> «No se puede ser de verdad inteligente –históricamente inteligente– en un país estúpido, ni tener una vida públicamente decente en una situación de envilecimiento».

Quizá por ello la España monárquica que tenía que salir a buscar rey entre las diversas cortes europeas, verá caer la monarquía, surgir la república, atravesar el calvario de la guerra civil y opacarse aun más durante los cuarenta grises años del franquismo, para sólo obtener en nuestros días el despejado, salvo ETA y los nacionalismos, clima que la distingue. En ello cumplieron papel protagónico los Ortega y sobre todo la figura central del libro, José Ortega y Gasset. Un filósofo, educado por jesuitas y especializado en Alemania, que contribuyó como ninguno a que la lengua española adquiriera normalidad filosófica y el quehacer intelectual incidiera en la vida pública.

Con la creación de la *Revista de Occidente* (157 números entre 1923 y 1936) y la traducción de libros como *La decadencia de Occidente* de Spengler y su prólogo a la traducción, por primera vez en lengua distinta del alemán, de las obras de Sigmund Freud, Ortega, incitador y sugestivo, dio las primeras señales de alerta.

De ahí arrancarían los innumerables escritos de este neokantiano, sea para reflexionar sobre el yo y su cincunstancia y la razón vital. Pro-

* *José Ortega Spottorno:* Los Ortega. *Madrid, Taurus, 2002.*

pugnar por la autenticidad, señalar el papel de la masa en la vida contemporánea y la deshumanización del arte, esbozar su teoría de las generaciones, los rasgos distintivos de la mujer, el amor y la cacería, la pintura de Velázquez o la necesidad de conferir autonomía a las provincias, en esa España invertebrada. Sin olvidar, por cierto, su profética visión de la tragedia que hoy acosa a la Argentina. De ahí que su magisterio se acatase quizás más en América que en su propia tierra.

Estas son, entonces, las memorias de un hijo fiel al legado de su padre, que retrata con ingenio a sus amigos excepcionales, de Azorín y Ramón Gómez de la Serna al torero Domingo Ortega, y que muestra con acierto las tensiones en que se debatía un hombre deseoso de mejorar el nivel de sus compatriotas –quería que los españoles llegasen a ser «un poco más inteligentes, más sensibles y más pulcros»– en una acción pedagógica infatigable, pero reclamado siempre por el llamado exigente de una vocación filosófica que no parecía encontrar calma para realizarse a cabalidad. Esbozos, sugestiones: artículos de periódico.

En todo caso, qué soberbio espectáculo el de un Ortega que en la tertulia o en la cátedra de metafísica, en la agrupación política, con Antonio Machado, Marañón y Pérez de Ayala, buscaba insuflar energía y cultura a una sociedad que no terminaba por desprenderse de la imprecisión retórica (inicio de la corrupción) ni ingresar del todo en la modernidad secular, disminuyendo las injusticias sociales.

Como Jean-Paul Sartre, quien también al final de su vida apenas si rescataba de su obra algunos de los escritos cincunstanciales de *Situaciones* y su autobiografía titulada *Las palabras,* también Ortega, quien publicó ocho volúmenes de «situaciones» titulados *El espectador* podría sentirse desalentado e inconcluso por la en apariencia precaria en repercusión de su obra.

Pero que viéndolo hoy, tantos años después, con la mirada afectuosa e informada del hijo, surge como el formidable agitador socrático que zumbaba cada día con su aguijón inteligente sobre un pueblo estólido y prejuiciado. Sólo que ese pueblo ya no grita hoy como su gran antagonista, el energúmeno español don Miguel de Unamuno, como lo llamaba, y quien se ahogaba en ese ambiente de «ramplonería y de mentira», en contra de Europa: «¡Que inventen ellos!», sino que busca disminuir el desempleo y consumir más libros. Los libros que tanto amaba Ortega, para leerlos incluso en el ascensor, y que hoy encierran su fructífero legado, digno, por cierto, de releerse con el perspectivismo que brinda nuestro tiempo, el único, el intrasferible, tal como él mismo nos lo enseñó.

Juan Gustavo Cobo Borda

Espejo de gran niebla*

Con claras resonancias de poemarios anteriores pero con un lenguaje extremadamente depurado, los extensos e intensos poemas de *Espejo de gran niebla*, el último libro de Guillermo Carnero, parecen fluir (en consonancia con las innumerables imágenes acuáticas de las que se sirve el poeta) en versos acompasados que combinan endecasílabos y heptasílabos para dar cuenta de una travesía proustiana, un viaje incesante por la memoria, del que sólo se nos ofrecen las últimas imágenes vistas desde la fugacidad.

Los cinco poemas que componen el libro indagan, con la terquedad de una obsesión, en un fondo común en el que identidad y escritura se funden como lo anticipan los epígrafes de Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti y William Wordsworth. La memoria sensorial será, aquí, escritura evanescente cuyo significado no cesa de diseminarse: «rasgo leve», «leve diagrama». Levedad y evanescencia que hurtan al sujeto la respuesta y el sentido buscados, y sólo le devuelven signos de extrañeza, nunca el rostro, sino la máscara falaz desdibujada por la niebla que empaña el espejo: «su evidencia mentirosa/de actor de cine mudo».

Es éste un libro de indagación, de búsqueda, de tanteos en ese «imán de la memoria» que parece, sólo por un momento, capaz de retener en sí todos «los instantes extinguidos» y las identidades dispersas para pasar a evaluarse inmediatamente como «realidad abolida», «memoria plana como un álbum», desprovista del espesor que confiere el tiempo de lo vivido. Paralelamente sujeto y realidad se deslíen, otra vez, como dibujos en el agua, humo, sombra, niebla, sueño, paréntesis, texto perdido en los márgenes, todo desaparece en fugaz despedida ante la mirada anhelante del sujeto. Porque el deseo de desbaratar las paradojas del tiempo, de restituir lo pasado y lo perdido se impone como desafío: el deseo de reconocerse en el espejo de la inocencia («Vámonos por el tiempo hasta el jardín/de cuando no sabíamos»), en el asombro primigenio generador de inspiración poética («sálvame de la noche porque escribo/sólo si me sorprenden las palabras»), en el estadio aquél en que palabra y realidad –así como autor y lector– se espejaban mutuamente («La certeza de ser ante la tierra/y ante el espejo del papel escrito»), en la materia resistente de los sueños y en el espejo del amor (leído también en clave shakespereana: «no amo menos porque parezca que amo menos»).

* *Guillermo Carnero,* Espejo de gran niebla. *Barcelona: Tusquets, 2002, p. 57.*

Decía al comenzar que el complejo simbólico que se asocia al motivo del «agua» (copia, reflejo, duplicación, posibilidades e imposibilidades de la representación) era aquí una constante, así como lo es en toda la obra poética del autor. Un poema como «Santa Maria della Salute» del libro *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974) nos advertía con un eco eliotiano:«Asegurad las cosas de la muerte por agua./Lo reflejado traiciona con su imagen,/las palabras reniegan de la carne y la piel/de las que son reflejo, con sus signos inertes». Por su parte, en el poema «Ostende», con que significativamente concluía *Ensayo de una teoría de la visión* (1977) leemos: «Desde el balcón/veo romper las olas una a una,/con masedumbre, sin pavor./Sin violencia ni gloria se acercan a morir/las líneas sucesivas que forman el poema». Finalmente, «Lección del agua» de *Divisibilidad indefinida* (1990) declara: «Puse sobre las aguas un espejo/con que hurtarme a la muerte en escritura/y retener la luz de la conciencia/pero la nada duplicó el reflejo/y el cristal añadió su veladura,/en doble fraude de la transparencia». La sistematicidad y extrema coherencia con que el discurso poético del autor reformula sus propias ideas e imágenes se ponen de manifiesto en el libro aquí comentado, cuyo título procede del *Libro de la vida*, aquella confesión espiritual de Santa Teresa.

En este texto, a diferencia de poemarios anteriores, las citas intertextuales –resaltadas por la bastardilla y citadas en su idioma original– son denunciadas en una «nota final» que nos permite recomponer un patrón de lecturas que incluye a los clásicos latinos (Ovidio), los místicos españoles (las paradojas preconceptistas de Santa Teresa pero también el San Juan de la Cruz de «La noche oscura del alma» que vislumbramos en el poema primero), el barroco europeo e hispanoamericano (Quevedo, Shakespeare, Sor Juana Inés de la Cruz), el dieciocho francés (Diderot) hasta llegar en nuestro siglo al modernismo y la vanguardia de la mano de Fernando Pessoa y Tristán Tzara.

Historizando su propia travesía escrituraria, el sujeto se afirma en una poética en la que los objetos se revisten una y otra vez con los ropajes de la cultura («pero el cuerpo volvía a su idea pintada/por Boucher, y la manzana/a la manzana de Cézanne»). Se apropia del peso inevitable de la tradición y, a pesar de lo que se declara en el verso inicial –«¿Por qué habría de hacerlo con palabras?»–, reincide en una búsqueda que no ha dejado de ser una reflexión sobre las posibilidades últimas del lenguaje. De aquí que la inclusión de esta serie literaria, precisamente en el poema que cierra el libro y que se titula «Ficción de la palabra», parezca insistir en el

hecho de «lanzar palabras contra el muro», porque como denuncia irónicamente el sujeto: «quizás al otro lado/alguien escuche el ruido./ En otro mundo habrá campos gloriosos/para jugarnos la palabra al tenis».

Marta Beatriz Ferrari

Juan Ramón Jiménez paseante por Madrid*

Poco a poco las ediciones de JRJ nos van adentrando en su inagotable obra en sucesión. *Libros de Madrid* (que contiene más de un centenar de textos inéditos) es el espléndido fruto del tercer estadio de las prosas de un poeta. En el camino hacia este nuevo jalón de su obra, tras los tanteos de las primeras prosas, hay que transitar por *Platero y yo* y el ciclo de las *Elejías andaluzas* (1907-1916). Después del estudio ahora editado, el lector sabe de *Españoles de tres mundos* (1942), conjunto de caricaturas líricas en las que JRJ salva para «el salón de su recuerdo» fragmentos de la España mejor de su tiempo, y de la prosa última (1936-1954).

El marco de las *Elejías andaluzas* sirvió para que JRJ se convenciese del ideario pedagógico de Giner de los Ríos con relación a la función educadora del arte y de la naturaleza, así como del «arte de saber ver» sobre el que tanto había laborado Manuel Bartolomé Cossío (a él va dedicado *Libros de Madrid*), en el sentido de ver lo perenne en medio de lo caduco y lo infinito en el ámbito de lo temporal. Estas dos enseñanzas y el magisterio de Ortega –estudiado con mano maestra por el profesor Blasco Pascual– nutren la génesis del libro que ahora se edita.

Las varias series de prosas reunidas en *Libros de Madrid* (1902-1926) –«Madrid posible e imposible», «Sanatorio del Retraído», «La Colina de los Chopos», «Soledades Madrileñas», «Figuraciones», «Disciplina y Oasis» y «Ascensión» (como apéndice)– están denominadas por un ambiente ideológico y sentimental que remite a la Institución Libre de Enseñanza y a los intelectuales que fraguaron en «La colina de los chopos» (una de las series del libro) la Residencia de Estudiantes, si bien la serie «Sanatorio del Retraído» es una amalgama de recuerdos de los dos años (1901-1903) que pasó en dicho Sanatorio,

* *Juan Ramón Jiménez,* Libros en Madrid (ed. J. L. López Bretones/Introd. A. Sánchez-Robayna). *Madrid, Hijos de Muley-Rubio, 2001, 318 pp.*

en el que recibía las visitas de los artistas modernistas como Valle Inclán, evocado entrando una mañana desapacible «por la memoria nevada del jardín», donde el poeta andaluz andaba forjando *Arias tristes* (1903). Serie del «Sanatorio del Retraído» de la que emana un insólito erotismo alrededor de las monjas que tanto tentaron al poeta y que alguno de los textos inéditos trasmina con inconfundible perfume juanramoniano. Así la hermana Pilar que «me tapaba cariñosamente... sus pechos», o sor Andrea que «se quería ir, pero no se quería ir; me apartaba con los brazos pero atrayéndome».

El conjunto de prosas enfrenta el Madrid castellanista inventado por las peores secuelas del costumbrismo decimonónico (que ni siquiera pudo vencer la densa imagen articulada por las novelas de Galdós) con la imagen de un Madrid ideal, que una mirada desnuda, deudora de la ética de los krausistas y de la estética del Ortega de *Meditaciones de Quijote* (1914), descubre en la realidad de una ciudad aparentemente anodina. Impulsado por la norma krausista –lo absoluto habita en el corazón de lo histórico– el maestro crea y recrea poemas en prosa que dibujan un Madrid eterno y procuran «el mejoramiento de la vida de España», porque la *patria* juanramoniana está hecha –como reza la prosa «Madrid-España»– «con una esperanza grande, como el cielo de la patria total en un día bueno, roja y amarilla de tierra, no de bandera, con el mar azul en torno y arriba el cielo azul; una España, no un Madrid, de todos los colores, cobijada por un eterno sol benéfico de oro májico». Frente al Madrid de «ornamento religioso y taurómaco» y la España «en armas tristes», la obra y la acción de una arquitectura espiritual a la que el poeta se suma con una voluntad vertebrada sobre la armonía y la belleza universales y cosmopolitas.

Al modo de Baudelaire –en la herencia de la forma– pero con mucho aliento de Rubén Darío, JRJ deambula por Madrid acrisolando en sus pequeños poemas en prosa las luces y las sombras de la cuidad. Del «Madrid de hoy. Pueblo de La Mancha que muere. Ciudad catalana que nace»; del Madrid pasado, el de Carlos III, «en tardes que parecieron un monumento de eterna belleza»; del Madrid reciente, «resonante como un mar nuevo, se dilata, ala abierta, en recta ansia, hasta la vieja playa sola y retraída». JRJ camina por Recoletos, la Castellana, Rosales..., pasea y se ensimisma en el Retiro, siente «el ruido del agua de la Cibeles», aprecia que «Neptuno vive, en su desnudez, una vida más fuerte que la de los huéspedes del Palace», se aísla en la plaza de Santa Ana –«se entra en ella y, de pronto, se siente, como en un encuentro amable, mundo lleno y pleno cielo, el corazón»– y se

remansa en La Colina de los Chopos, donde se embriaga «del fondo último del placer pleno».

La prosa de *Libros de Madrid* es un arrebato continuado: estalla en imágenes y figuraciones que perfilan a Cossío, Rubén, Díez-Canedo, Moreno Villa, Alfonso Reyes, Sorolla, etc. Y, al mismo tiempo, estos pequeños poemas nos hablan del ideal de la forma, muy alejado ya de las querencias modernistas, denostadas en el ejemplo de D'Annunzio, o exponen la fascinación por el arte moderno –libros, cuadros, música– que extasía al poeta en la belleza presente: «¡Qué hermosa proximidad, qué familiaridad, qué convivencia tan grata: qué comprensión tan plena!».

Y un recordatorio final. Estas prodigiosas prosas van atadas diáfanamente por un hilo autobiográfico que alumbra la dimensión intelectual de un poeta que sintió hacia la Academia «la estrañeza que sentiría un arroyo en un despacho del ministerio de Agricultura». Y anudadas por un estilo que tiene, frente a tantos diarios y autobiografías irrelevantes, intensidad y suficiencia estéticas. Las prosas de un poeta.

Adolfo Sotelo Vázquez



Antoni Gaudí: Pórtico de la Colonia Güell. Santa Coloma de Cervelló

Los libros en Europa

Guerras profanas. Afganistán, Estados Unidos y el terrorismo internacional, *John K. Cooley, traducción de Herminia Hevia y Antonio Resines, Siglo XXI, Madrid, 2002, 466 pp.*

Con densa documentación de cronista especializado y ágil pulso de novelista de espías, Cooley hace la historia de la política norteamericana en Afganistán, desde la ocupación soviética en 1979 hasta la guerra de respuesta a los atentados de la Torres Gemelas. Aliado a movimientos islamistas, algunos de ellos de corte integrista como Al Qaeda, el país del Norte prefirió estas peligrosas compañías como elemento de la derrota soviética de 1989, que llevó al derrumbe de la URSS. No estaban solos los norteamericanos en la empresa, que contaba con el apoyo de China, Pakistán y Arabia Saudita, y con la equidistancia de la India.

Cooley, moralista de la política en la tradición de su país, censura acremente este juego de alianzas, que ya resultó molesto para los Estados Unidos en otros casos: Sadam Hussein contra los iraníes, Noriega en Panamá y la dictadura argentina en la guerra de las Malvinas, pueden servir de antecedentes.

Con todo, Cooley acaba diseñando una deriva de la instalación norteamericana como única superpotencia gendarme del mundo globalizado. Su campaña antisoviética, el debilitamiento del jomeinismo, la práctica desaparición de Gaddafi, los bombardeos ante la comprensión y el apoyo del mundo entero, apuntan hacia el objetivo mencionado. Bush, finalmente, ha vuelto a reunir a sus aliados de la segunda guerra mundial: ingleses, chinos y rusos.

La historia tiene su propia ética, imperial y triunfalista. Su trasfondo es la guerra. Las civilizaciones la atraviesan, admirables y repugnantes. Cooley tal vez no lo sepa, pero su libro, claramente, sí.

La sociedad homosexual y otros ensayos, *Pío Moa, Criterio, Madrid, 2002, 321 pp.*

Pío Moa ha militado en el Partido Comunista Revolucionario y en el GRAPO. Luego, se ha apartado claramente de dichas tendencias y efectuado una crítica muy concentrada de algunas mitologías correspondientes.

Así: la teoría de los beneficios decrecientes de Marx, el sexismo feminista, el carácter unitario y democrático en la segunda Repúbli-

ca Española, el papel del franquismo blando en la transición, ciertos episodios militares de la guerra civil que habrían dado el triunfo a las tropas republicanas de no haber sido por la endeble articulación política de las fuerzas leales. Tampoco escapan a sus críticas los liberales de derechas, como Hayek, a quien reprocha un amoral economicismo, sostén de la cultura posmoderna donde todo vale si tiene precio, o sea donde los valores se cuantifican y pierden, justamente, su virtualidad de tales.

El pulso de su prosa es ágil, de buen periodista, reflexivo e informado. De hecho, esta miscelánea es una recopilación de artículos que van marcando ciertas insistencias temáticas y ciertos criterios históricos. El más fuerte es que el franquismo, siendo un régimen dictatorial, no contó con una oposición significativa ni, mucho menos, de importancia tasable. Fue un aparato que previó cautamente su final y la necesidad de una tansición hacia formas democráticas.

A veces, Moa cae en el vicio del izquierdista dimitido, que es la fobia a su antiguo amor, prueba de que sigue siendo un *amour masqué*. Intenta zafarse de ella y lo consigue la mayor parte de las ocasiones, pero no en todas. De cualquier manera, alerta sobre una superstición nociva para el despliegue de nuestra democracia: haber estado contra Franco no es, por sí mismo, un certificado de identidad democrática. Los resabios merecen, como en el ejemplo de Moa, especial atención.

La Revolución Francesa y la cultura democrática. La sangre de la libertad, *Rolf E. Reichardt, traducción de Carlos Martín Ramírez, Siglo XXI, Madrid, 2001, 403 pp.*

El presente volumen integra la *Historia de Europa* coordinada por Wolfgang Benz y se inscribe en la revisión de ese evento cardinal de los tiempos modernos que llamamos Revolución Francesa. No por francesa menos universal, ya que significó un revuelo social y militar en Europa y se imbricó en el proceso de la democracia norteamericana.

Los historiadores actuales tienden a ver varios procesos dentro del periodo revolucionario. Reichardt, por ejemplo, advierte que los movimientos campesinos antiseñoriales del siglo XVIII francés se convirtieron en antirrevolucionarios y que la revolución fue más bien cosa de ciudades y hasta de ciudad capital. El gobierno del pueblo se mezcla con la idea de Robespierre («el pueblo soy yo» como Luis XIV había dicho «el Estado soy yo»), las reivindicaciones feministas (llevar pantalones, votar y ser votadas, usar

armas) desaguan en la clausura de los clubes de mujeres, la guerra a la Iglesia convierte los ídolos católicos en santos y mártires revolucionarios, a Dios Padre en Diosa Razón. Universalismo y nacionalismo, liberación y dominio imperial, fiesta y terror, desfilan por las fechas del periodo estudiado, con profusión de informaciones, a veces muy focalizadas en la provincia francesa, a modo de estudios de campo, otras, internadas en memorias y crónicas de celebraciones donde se fraguan los emblemas de la revolución y se crea un vocabulario novedoso y pertinente.

Sometida a revisión crítica, la Revolución Francesa pierde en monumentalidad y gana en verosimilitud, en riqueza viva. Sus dimensiones dejan de ser alegóricas y se tornan históricas. Tiene otra importancia sin renunciar a ser importante.

Imperio, *Michael Hardt y Antonio Negri, traducción de Alcira Bixio, Paidós, Barcelona, 2002, 432 pp.*

La globalización, esta seductora certeza que amenaza con perder cualquier significado a fuerza de sobreentendidos, da lugar a constantes desciframientos. Los autores nos proponen uno muy sugestivo, que recuerda un cuento de Borges, «La lotería en Babilonia», una ficción virtual acerca de la actualidad del poder.

En efecto, se trata de un sistema de dominación mundial mas no del antiguo imperialismo de los Estados nacionales. Es una potencia soberana pero sin centro ni territorio, que actúa más allá de la historia controlando toda la vida social. Si queremos percibir algo de su periferia, hemos de acudir a los medios masivos de comunicación.

Tan oculta y omnipresente, esta entidad se parece a una deidad misteriosa, hija o quizá madre de lo real, desde su compleja e infatigable virtualidad. Tras intentar una narración de su historia, los ensayistas proponen una salida política condigna, o sea igualmente divina, oculta y universal. El sujeto de la misma es lo que ellos denominan la multitud, masa trabajadora globalizada que produce con autonomía y puede organizarse para enfrentar al imperio. «La teleología de la multitud es teúrgica; consiste en la posibilidad de dirigir las tecnologías y la producción hacia el propio júbilo y el aumento del propio poder. La multitud no tiene necesidad de buscar fuera de su propia historia y de su propio poder productivo presente los medios de llegar a constituir un sujeto político» (página 359).

La propuesta de Hardt y Negri combina varios elementos clásicos: es ácrata en tanto desvaloriza radicalmente cualquier poder, y es mística, en cuanto propone una salida a

la historia hecha por un sujeto que la supera, una suerte de Superhombre auroral que surgirá en la espontaneidad de esa multitud a la cual apela. Simétrica a ese poder imperial, absoluto y místico a su manera, anuncia un más allá del tiempo, protagonizado por esa homogénea multitud que será, por fin, la humanidad igual a sí misma.

Como cuadro de situación, el libro es débil. Como síntoma de las actuales tendencias de un pensamiento opositor al sistema, de gran interés, porque muestra cómo el sistema se ha tornado tan abstracto como sus adversarios y viceversa.

Una profesión peligrosa, La vida cotidiana de los filósofos griegos, *Luciano Canfora, traducción de Edgardo Dobry, Anagrama, Barcelona, 2002, 200 pp.*

El oficio de filósofo suele asociarse, tópicamente, a la serenidad de las bibliotecas y las aulas, los jardines silenciosos y los gabinetes herméticos. Canfora ha partido en busca de lo contrario: la calle, la plaza, el palacio de gobierno con sus pasillos taimados, el campo de batalla. Y así se ha encontrado con ilustres e insistentes casos de filósofos que fueron ultimados por veneno, desde Sócrates y Lucrecio hasta Descartes, según se ha sabido con relativa cercanía.

A veces, el riesgo ha sido la proximidad del poder. Sócrates actuó abiertamente en la discusión política de Atenas; Platón intentó asesorar a los tiranos de Sicilia; Aristóteles fue preceptor de Alejandro el Magno, como Descartes lo sería de Cristina de Suecia. El poder desconfió siempre de la inteligencia crítica y tales relaciones nunca terminaron bien. La opción del filósofo era alejarse de la Ciudad y encerrarse en una torre de marfil, rodeado de discípulos que compartieran jergas y devociones, o zamparse de lleno en la pelotera política, con el riesgo de que su discurso fuera instrumentado y sometido por las fuerzas públicas o las cábalas privadas.

Repetido asombro causa comprobar que los tesoros del pensamiento clásico han llegado hasta nosotros por azar. Mutilados, interpolados, bien o mal traducidos, salvados de los incendios que redujeron las bibliotecas a ceniza, o de la humedad de los sótanos y la carcoma de las bodegas.

Toda esta lucha, a veces desgarrada y sangrienta, de la inteligencia por salvarse y crecer, nos es anoticiada por Canfora con amable anecdotismo, como conviene a nuestros leves tiempos posmodernos. No por ello se borra el sabor de su lectura, un sabor trágico: sudor agónico, sangre recién vertida, lágrima salobre y dulzura de vino antiguo, mejorado por el tiempo.

La generación de la democracia. Nuevo pensamiento filosófico en España, *Alberto Ruiz de Samaniego y Miguel Ángel Ramos (editores), Tecnos-Alianza, Madrid, 2002, 309 pp.*

Un cuarto de siglo, en el caso amojonado por el fin de la dictadura, es un buen lapso para hacer balances. Pensar en castellano y en España, sin censuras ni exilios, conforma un espacio digno de atención y a él se dirigen los editores y antólogos, que hacen una presentación descriptiva de cada autor incluido, seguida de un texto de autoconsideración y de una exhaustiva bibliografía. Desfilan, así: Argullol, Cortina, Duque, Echeverría, Gómez Pin, José Jiménez, Morey, Sádaba y Trías. En el prólogo se da cuenta de las ausencias, ya que no exclusiones, y se describen las obras y tendencias que no aparecen en el escrutinio.

Tarea en curso, la filosofía española (más de intérpretes que de compositores, como ha dicho Jacobo Muñoz) se resiste a una codificación. En vista de ello, los editores hacen unas apostillas temporales: es un pensamiento que se desarrolla en las instituciones y que los pensadores tratan de divulgar por los medios masivos; está marcado por la cultura de la resistencia durante la dictadura, impreganda por variantes del marxismo, luego abocada a la consideración de las utopías sociales; de Nietzsche se toma la marca de la muerte de Dios, que desagua en la consideración sobre el estatuto del sujeto y sus relaciones con el lenguaje y el inconsciente; la preocupación por el lenguaje lleva a la antropología, a la configuración del hombre por la palabra. La filosofía contemporánea sigue debatiéndose, con ironía o patetismo, en la escisión pensamiento /vida. En este sentido, lo que se piensa en español teje su propia tradición, reclama su historia y amplía su espacio de pertenencia a América, por la obra de los pensadores trasatlánticos y los españoles emigrados.

La entrega de Samaniego y Ramos, objetiva en tanto ello sea posible, documentada y didáctica, llena un espacio que estaba demandado por el público lector de filosofía. De ahí su utilidad y su función histórica dentro de la especialidad abordada.

Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680), *Fernando R. de la Flor, Cátedra, Madrid, 2002, 402 pp.*

Tras los pioneros intentos de Eugenio d'Ors y la decisiva obra de Maravall, *La cultura del barroco*, se impone una revisión actualizada de la materia. El autor se ha puesto manos a la obra, recorriendo un

ingente material bibliográfico e iconográfico (monstruoso convendría decir, barrocamente) e imponiéndole una clasificación tópica: el casticismo del barroco español como cultura nacional, la consideración nihilista del espectáculo melancólico del mundo, la ciudad escenográfica y utópica, la vanidad y la decadencia, la doble faz de la fiesta barroca, el erotismo, la emblemática como lenguaje, la religión del apartamiento, el reino de la metáfora, la revisión del humanismo clásico.

De la Flor no pretende destruir tradiciones historiográficas ni cuestionar criterios. Más bien le preocupan la puntualidad de la información menuda y un desfile imaginístico que pueda poner en escena la gran puesta en escena del teatro mundano que el siglo barroco construyó. Tampoco especula con neobarroquismos ni supuestas recaídas de lo barroco en nuestro tiempo, aunque siempre hagamos historia desde el presente y en el presente. La época barroca fue tiempo de desintegración pero también de expansión españolas. América se hizo, en gran medida, en esos años y con esas improntas. Reconsiderar españolamente el barroco es releer la fundación de la América moderna, en los límites de los imperios de ultramar, allí donde la modernidad de la Reforma y la Contrarreforma se encuentran con el fantástico escenario de la tierra sin historia, el lugar del no lugar, Utopía.

B. M.

El fondo de la maleta

Losada: de Buenos Aires a Madrid

La industria editorial argentina, la más importante de la lengua en la década de 1940, se origina a partir del exilio español provocado por la guerra civil. Antes de esta dolorosa circunstancia, la edición corría a cargo de libreros que fungían de editores o de cooperativas de escritores que allegaban fondos para promover sus obras. Aparte, desde luego, el Estado y sus organismos tenían su producción especializada.

En 1937, Espasa-Calpe funda su Colección Austral, heredera de los libros de bolsillo de la Colección Universal. Quien la organiza es Gonzalo Losada, el cual, al año siguiente, inaugura la casa que lleva su nombre. Seis décadas de trabajo la han convertido en uno de los sellos con mayor tradición y difusión en el ámbito de nuestra lengua.

La Argentina estaba saliendo, por entonces, de los efectos de la Gran Depresión y su economía apuntaba hacia un buen horizonte. España se destrozaba en una guerra fratricida que empujaba a numerosos profesionales al destierro. En el ramo editorial, especialmente el centrado en Buenos Aires, los españoles trasterrados tuvieron un papel decisivo. Fueron españolas, en su origen, empresas como Emecé, Sudamericana, la mencionada Losada, Santiago Rueda, Bajel y otras.

En Losada, la plana mayor era igualmente española: Guillermo de Torre se encargaba de la literatura, Lorenzo Luzuriaga de la pedagogía, Luis Jiménez de Asúa del derecho y Amado Alonso de la lingüística. Corrían aquellos buenos tiempos en los que las editoras de libros mantenían colecciones de poesía y de teatro, hoy casi universalmente extinguidas. Por precios módicos, siete pesos el volumen simple y diez pesos el doble, la Colección Contemporánea divulgaba la literatura de nuestra lengua, en buena parte nutrida con la obra de los exiliados, además de ponernos en contacto con un panorama actualizado de las foráneas. Muchos españoles recordarán que, en las trastiendas donde se conseguían libros prohibidos por la censura dictatorial, el pie de imprenta de Losada era frecuente.

Hoy los signos históricos se han invertido. La prosperidad española es coetánea de la crisis argentina. Losada se ha instalado en Madrid y Oviedo por los oficios de un hombre de empresa, José Juan Fernández Reguera, bajo la dirección editorial de Carlos Ortega y Ruth Zauner en la relación con los medios. Se propone reeditar parte del catálogo histórico disponible e incorporar inéditos. Si ayer el puente se tendió desde el Viejo al Nuevo Mundo, hoy se reconstruye en dirección inversa. En cualquier caso, una tarea de cooperación e integración culturales, amplía lecturas, ensancha la inacabable tarea de descifrar el mundo.

Colaboradores

CARLOS ALFIERI: Periodista y crítico argentino (Madrid).
ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria y ensayista española (Madrid).
MARÍA SOLEDAD ARREDONDO: Crítica literaria española (Madrid).
MARIO BOERO: Ensayista chileno (Madrid).
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Escritor colombiano (Bogotá).
MARTA BEATRIZ FERRARI: Crítica literaria argentina (Mar del Plata).
RAFAEL GARCÍA ALONSO: Ensayista y crítico español (Madrid).
JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO: Arquitecto y crítico de arquitectura español (Madrid).
LUIS GREGORICH: Periodista y ensayista argentino (Buenos Aires).
RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: Ensayista colombiano (Bonn).
CÉSAR LEANTE: Escritor cubano (Madrid).
MAY LORENZO ALCALÁ: Diplomática y crítica de arte argentina (Madrid).
LUIS SAINZ DE MEDRANO: Ensayista y crítico literario español (Madrid).
ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ: Ensayista y crítico literario español (Barcelona).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico literario español (Madrid).
GUSTAVO VALLE: Escritor venezolano (Madrid).
MARIANO VELOY: Crítico literario español (Barcelona).

Boletín de la

INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA

N.º 44

Adolfo Sotelo Vázquez • Juan Manuel Díaz de Guereñu • Martín Rodríguez-Gaona
Marilar Aleixandre • Capi Corrales • Mar Vilar • Juan Velarde
Carlos Thiebaut • Juan Marichal • Vicenta Cortés
Alfredo Rodríguez Quiroga • Manuel Mindán Manero • Diego Catalán
Elvira Ontañón • Santos Casado • Isabel Vilafranca
Juan Francisco García Casanova • Conrad Vilanou • Carlos Wert

Director: Juan Marichal



Número suelto
España: 5,40 euros (900 ptas.)
Extranjero: 9,60 euros (1.600 ptas.)

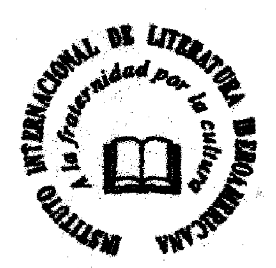
Suscripción (*cuatro números*)
España: 18 euros (3.000 ptas.)
Extranjero: 31,25 euros (5.200 ptas.)

Edita:
Fundación Francisco Giner de los Ríos
Paseo del General Martínez Campos, 14
Teléfono: 91 446 01 97 Fax: 91 446 80 68
28010 Madrid

Con el patrocinio de



Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Suscripción anual:

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin de siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Aspectos de la cultura uruguaya

Fernando Ainsa
Wilfredo Penco
Hugo García Robles
César J. Lousteau
Ángel Kalenberg
Alejandro Michelena
Álvaro Casal



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES



AGENCIA ESPAÑOLA
DE COOPERACIÓN
INTERNACIONAL





5 euros